

Ukryta teologia Otwarte pytania



KOMPARATYSTYCZNE
STUDIA
SK

Studia Komparatystyczne
Instytutu Sztuki PAN.
Teatr. Sztuka. Kultura.

7

Komitet naukowy:
Zbigniew Benedyktowicz
Krystyna Duniec
Barbara Przybyszewska-Jarmińska
Joanna M. Sosnowska

Redakcja naukowa:
Ewa Partyga
Lech Sokół

Ukryta teologia Otwarte pytania

teologia sztuk 1
pod redakcją
Lecha Sokoła i Antoniego Wincha



INSTYTUT SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK
WARSZAWA 2017

Recenzenci: dr hab. Jacek Kopciński (prof. IBL PAN),
dr hab. Zbigniew Władysław Solski
(prof. ASP im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu)

Korekta: Iga Kruk-Żurawska

Skład: Lena Dziurnikowska
Projekt okładki: Xenia Hałoń

Wydawca:
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
ul. Długa 26/28, 00-950 Warszawa
tel. 22 504 82 00
www.ispan.pl
ISBN 978-83-65630-56-8

Udostępnienie publikacji *Ukryta teologia-otwarte pytania. Teologia sztuk 1.*
w sieci Internet – zadanie sfinansowane w ramach umowy 571P-DUN/2017
ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego
przeznaczonych na działalność upowszechniającą naukę



© Copyright by Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2017
© Copyright by the Authors

Wszelkie prawa zastrzeżone

Spis treści

Lech Sokół	
<i>Ukryta teologia – otwarte pytania. Przedmowa</i>	6
Emilia Olechnowicz	
<i>Thomas Brown: kolekcjonowanie niewidzialnego</i>	13
Michał Masłowski	
<i>Parabole Eucharystii u Norwida</i>	32
Lech Sokół	
<i>Teologia Ibsena: Peer Gynt</i>	53
Antoni Winch	
<i>Teologia Hyrkanii</i>	81
Ivan Dimitrijević	
<i>Podróbka królestwa. Kultura a wiara mesjańsko-eschatologiczna w myśli Sergia Quinzia</i>	118
Michał Januskiewicz	
<i>Teologia ukryta albo kontr-kontrkultura. Na marginesie twórczości Michela Houellebecqa</i>	133
NOTY O AUTORACH	148
STRESZCZENIA	150
ABSTRACTS	153

Lech Sokół

Ukryta teologia – otwarte pytania. Przedmowa

Związki sztuki i literatury z religią, *sacrum*, teologią objawiały się jako konieczny składnik czy podstawa wszelkich sztuk i stanowiły przedmiot badań od bardzo dawna. Zarówno w końcu minionego stulecia, jak i w dwudziestym pierwszym wieku, wraz z kryzysem chrześcijaństwa w kulturze Zachodu, refleksja nad tymi związkami zmieniła charakter. Autorów prac zawartych w tym zbiorze esejów połączyło przekonanie, że problematyka teologii literatury i sztuki stała się obecnie szczególnie istotna jako przedmiot badań. Pod wieloma innymi względami różnią się oni od siebie, niekiedy znacząco, ale mają zachować swoją wolność. Nie jestem nawet pewny, czy można już nazwać ich, czyli nas, zwartym środowiskiem. Być może przyjdzie to z czasem. Moim zadaniem jest przedstawienie pokrótce małej historii moich i naszych dotychczasowych prac i działań. Niektórzy spośród autorów tej publikacji mają zamiar kontynuować swoje zainteresowania; część z nich ma już liczący się dorobek w tej dziedzinie. Są też tacy, którzy już pracowali z nami, ale nie są obecni w niniejszej książce. Pisząc tę Przedmowę, odwołuję się po części do własnych doświadczeń, gdyż zarówno poszukiwałem osób o podobnych zainteresowaniach, by z nimi współpracować, jak i namawiałem innych, ze skutkiem pozytywnym, by do nas dołączyli.

Pierwotnym źródłem moich zainteresowań jest dydaktyka. Jako wykładowca literatur skandynawskich, zwłaszcza pisarzy takich jak Ibsen, Strindberg, Lagerkvist ze wsparciem w tekstach Kierkegaarda, wskazywałem na konteksty biblijne, bez których niepodobna zrozumieć wymienionych autorów, zwłaszcza że jako luteranie z urodzenia byli lepiej zaznajomieni z Biblią niż – choć nie zawsze! – pisarze katolicy. Podobnie rzecz się miała z dramatem francuskim. Jak odpowiedzieć na pytanie: Fedra była winna czy niewinna? Czy postać Fedry została poczęta z ducha kontrreformacji? Jak dzisiaj czytać i rozumieć Claudela? Tego typu problematyka odpowiadała mi

coraz bardziej. Kiedy moje zainteresowania okrzepły, zacząłem poszukiwać osób o podobnych zainteresowaniach. Dowiedziałem się wówczas o pracach podjętych na Uniwersytecie Opolskim. Tak zaczęła się moja współpraca ze Zbigniewem Solskim, który miał już poważny dorobek w tej dziedzinie. Współpracował on także z Instytutem Sztuki, z pożytkiem dla nas i zachętą do podobnych prac, w przygotowaniu pierwszego z dwóch ostatnich konferencji, dwóch ostatnich tomów przez niego zaproponowanych i wydanych, odnoszących się do zagadnień performatyki. Swoje prace, doświadczenia i osiągnięcia podsumował szczegółowo i sugestywnie w posłowniu¹.

Pojawił się wtedy w mojej pamięci cytat z Eliadego, który swego czasu napisał, że pilnie potrzebujemy „demistyfikacji na wspan” po demistyfikacji wprost dokonanej przez Marksa i Freuda, którzy przekonywali, że w *sacrum* ukrywa się *profanum*. Obecnie powinniśmy odnaleźć w *profanum* ukryte i często sponiewierane *sacrum*². Myślę, że trzeba tej demistyfikacji dokonywać stale i w obu kierunkach. Pole zainteresowania jest szerokie i żyzne. W tak zwanych naszych czasach *homo religiosus* nie umarł, ale pewnie bardzo się zmienił: dowiódł po raz kolejny, że jest wieczny, tyle że wartości religijne zastępuje lekkomyślnie wartościami innego i niższego rzędu, nadając im, świadomie bądź nieświadomie, godność religii. Mogą to być wartości narodowe, ale także na przykład sport, który pełni dzisiaj rolę potężnego substytutu religii. Jürgen Habermas, któremu zawdzięczamy niezmiernie ciekawe rozważania po ataku terrorystycznym na World Trade Center 11 września 2001, zauważa słusznie, że dzisiejszy człowiek jest gotów zaspokajać swoje potrzeby religijne za pomocą „religijnego kiczu”³. Jak widać, waga problematyki religijnej i kryptoreligijnej oraz powszechność tego, co niegdyś w języku tradycyjnym nazywało się bałwochwalstwem, niezmiernie wzrosła. Bodaj pierwszy pisał o tym nowoczesnym bałwochwalstwie w sposób jasny i dobitny Paul Tillich w licznych swoich pracach, na czele z *Dynamiką wiary* i *Teologią systematyczną*⁴. Problematyka ta odbija się zarówno

¹ Z.W. Solski, *Pogranicza liturgii i teatru. Posłowie*, [w:] *Tradycje monastyczne w Europie. Między liturgiką a performatyką*, red. ks. Erwin Mateja, Zbigniew W. Solski, Uniwersytet Opolski. Wydział Teologiczny, Seria: Opolska Biblioteka Teologiczna 155, Opole 2016, s. 337-346.

² Cytat z Eliadego przytaczam w moim eseju *Teologia Ibsena: „Peer Gynt”* na s. 55.

³ J. Habermas, *Wierzyć i wiedzieć*, [w:] idem, *Przyszłość natury ludzkiej. Czy zmierzamy do eugeniki liberalnej?*, przeł. M. Łukasiewicz, „Scholar”, Warszawa 2003, s. 114: „Jeżeli posthumanizm ma się spełnić w nawrocie do archaicznych początków sprzed Chrystusa i sprzed Sokratesa to znak, że wybiła godzina religijnego kiczu”.

⁴ P. Tillich, *Dynamika wiary*, tłum. A. Szostkiewicz, wstępem opatrzył J.A. Kłoczowski OP, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów „W drodze”, Poznań 1987, s. 15-18 [przedmowa: *Paul Tillich – teolog „troski ostatecznej”*] oraz s. 31-61; P. Tillich *Teologia systematyczna*, przeł. J. Marzęcki, t. I, „Antyk”, Kęty 2004, s. 18, *passim* oraz t. II-III, „Antyk”, Kęty 2004. Problematyka wiary i jej zastąpienia przez inne wartości pojawia się w związku z wiarą jako „troską ostateczną” bądź „ostatecznym zatroskaniem”, zależnie od sposobu przekładania sformułowania „the ultimate concern”.

w dziełach literackich wielkiej miary, jak i w kulturze popularnej i myśleniu potocznym.

Problematyka religijna w kulturze jest zagadnieniem ogromnej wagi, jednym z najważniejszych w rozważaniach na temat nowoczesności i później nowoczesności. Na naszych oczach paradygmat kultury europejskiej zmienia się w tak wielkim stopniu, że mówienie o zaniku tradycji europejskiej, która kształtowała się i trwała od dwóch tysiącleci, jest uzasadnione. Być może tylko Europa geograficzna pozostanie niezmieniona, a przyszła kultura europejska będzie czymś tak nowym i odmiennym, że mówienie o Europie w dzisiejszym znaczeniu straci wszelki sens. W grotach Europy zachowały się wielkiej klasy malowidła, zadziwiające swym pięknem i precyzją wykonania, z których najstarsze liczą około trzydzieści dwa tysiące lat. To nie była jeszcze, ściśle rzecz biorąc, Europa. To z pewnością nie była „nasza” Europa, gdyż ta narodziła się o wiele później jako dziedzictwo filozofii greckiej, prawa rzymskiego, Biblii, judaizmu i chrześcijaństwa. Ta tradycja nie jest dzisiaj akceptowana i liczni Europejczycy oczekują jej śmierci. Ich marzenie może się spełnić. Jak widać, pytanie o religię, o jej rolę w tradycji europejskiej, której to roli nie da się przecenić, jest w istocie pytaniem o kulturę europejską. Można by także zapytać, za niejednym teologiem, filozofem czy po prostu człowiekiem, który zyskał świadomość obecnej sytuacji: co zrobiłaś, Europo, ze swoim dziedzictwem? Jest to także pytanie o szeroko pojętą nowoczesność.

Rozumienie nowoczesności, które uznaję za własne, zawdzięczam w bardzo dużym stopniu koncepcjom Erika Voegelina, zwłaszcza wyłożonym w książce *Od oświecenia do rewolucji*⁵ i kilku innym filozofom i teologom europejskim i amerykańskim, wierzącym i niewierzącym, chrześcijanom i żydom. W skrócie rzecz przedstawia się następująco: poczynając od czasów oświecenia, myślenie o człowieku i kulturze zasadniczo się zmienia, z wcześniejszego myślenia jakościowego przechodzi w ilościowe. Porządek religijny zostaje zakwestionowany, a człowiek wyzwala się od religii. To, co było naturalnym otwarciem człowieka na Boga i wzajemnym powiązaniem Boga i człowieka, zaczyna być uważane za ograniczenie ludzkiej wolności. Od tradycyjnego paradygmatu kulturowego należało się zatem uwolnić. Aktem o zasadniczym znaczeniu staje się nihilizm, czyli budowanie na nicości rozumianej jako wolna i próżna przestrzeń, wyzbyta transcendencji. Człowiek staje się wolny, ale samotny w swojej wolności. Zaprzecza temu, co wyraża już sam tytuł książki Abrahama Joshui Heschela: *Człowiek nie jest sam. Filozofia religii*⁶. Nowoczesny człowiek jest coraz częściej sam i chce być

⁵ Piszę o tym obszerniej w moim tekście *Teologia Ibsena: „Peer Gynt”* na s. 55.

⁶ A.J. Heschel, *Człowiek nie jest sam. Filozofia religii*, tłum. K. Wojtkowska, wstęp S. Krajewski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008.

sam, a filozofia religii i religia mogą stać się najwyżej przedmiotem jego zainteresowania jako określony problem, jako niekiedy uznawany za osobliwy fenomen religijności. Nie są już ani tajemnicą, ani częścią jego życia. Odrzucający religię, człowiek ubóstwia się w znaczeniu dosłownym: przekształca w boga sam siebie. Eric Voegelin analizuje wnikliwie to odwieczne dążenie ludzkie na wielu stronicach swojej fascynującej książki i na przykładach czołowych postaci nowej kultury europejskiej (jednym z nich jest Auguste Comte⁷).

Odrzucenie myślenia religijnego i postawa nihilistyczna stają się świadomym i pożądanym celem wielu ludzi, ale wciąż jeszcze nie został on osiągnięty. A nawet gdyby został, nie zamknęłoby to jeszcze i nie unieważniło problemu religii. Nawet w świadomości najbardziej otwartej na tak rozumianą nowoczesność myślenie, przekonania i postawy religijne nie zanikły, kultura nie stała się ateistyczna, wygnane drzwiami *sacrum* powraca oknem. Zwalczanie myślenia religijnego odbywa się w dużym stopniu w kategoriach i dyskursie religijnym, czyli w języku tego, przeciwko czemu jest skierowane. W kulturze, literaturze i wszelkich sztukach pozostałości dawnego paradygmatu kultury europejskiej przetrwały i wiodą niejednokrotnie żywot utajony. Podobnie dzieje się w świadomości ludzkiej. Jestem przekonany, że bardziej zasadniczym problemem niż ateizm jest to, co – jak już wspominałem – w języku tradycyjnym nazywa się bałwochwalstwem. Kultura o zachowanej jawnej więzi z odrzucanym paradygmatem także nie znikła. Przekonanie, że współczesna kultura europejska może stać się pierwszą w dziejach rodzaju ludzkiego, która obywca się bez religii, pozostaje wciąż bardziej postulatem niż faktem. Otwiera się tutaj szerokie pole badań nad pozostałościami religii tam, gdzie zdaje się jej nie być i nad *sacrum* ukrywającym się w *profanum*, o czym pisał Eliade, nad kryptoreligią i kryptoteologiami w kulturze, by odwołać się do książki Agaty Bielik-Robson „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*⁸.

Wśród istotnych wydarzeń na drodze do myślenia teologicznego o sztuce i literaturze dla części autorów naszej książki i dla mnie samego była międzynarodowa konferencja *Ukryta teologia – pytania otwarte*, która odbyła się w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w dniach 29–30 października 2014 roku. Pomysłodawcami i organizatorami konferencji byli Andrzej Ekwiński (The Vardö Seminar Foundation, Sztokholm) i ja, reprezentujący Zakład Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki i Katedrę Skandynawistyki Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej, obecnie Uniwersytetu

⁷ Por. E. Voegelin, *Od oświecenia do rewolucji*, przeł. Ł. Pawłowski, wstęp P. Śpiewak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, rozdz. VI: *Zagłada człowieka: Comte* i rozdz. VII: *Religia ludzkości a rewolucja francuska*, s. 189-265.

⁸ A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Universitas, Kraków 2008.

Humanistycznospołecznego SWPS w Warszawie. Wspomógł nas także poznański Uniwersytet Sztuki. Andrzej Ekwiński, krytyk i filozof sztuki, zgromadził jako referentów przede wszystkim artystów, którzy odnosili się zarówno do sztuki w ogólności, jak i do własnej twórczości. Moja rola polegała na znalezieniu referentów akademickich, z wyjątkiem Almantasa Samalavitiusa wykładającego na politechnice wileńskiej, którego zaprosił Ekwiński. Konferencja prowadzona była w całości w języku angielskim. Jej tytuł zawierał pierwotnie termin zapożyczony z książki Agaty Bielik-Robson: „kryptoteologia”, co nie brzmiało zbyt dobrze po szwedzku. Wprowadziliśmy zatem do tekstu szwedzkiego informacji o naszej konferencji określenie odpowiadające „kryptoteologii”, a mianowicie „den dolda teologin”; w tekście angielskim była to „hidden theology”, wreszcie w tytule naszej konferencji i niniejszej książki pojawiła się „ukryta teologia”.

Na początku konferencji Andrzej Ekwiński i ja przedstawiliśmy krótko jej zamysł i cele oraz z pewnym naciskiem podkreśliliśmy wagę włączenia do rozważań o sztuce i literaturze myślenia teologicznego w kształcie wyznaczonym przez różne tendencje w myśli teologicznej i „teologię polityczną”. Artyści przybyli na konferencję reprezentowali kilka krajów. Anders Lidén, szwedzki malarz i filozof, mieszkający w Szwecji i Paryżu, wygłosił referat pod tytułem *Art and Revelation*; Nika Radić, serbska rzeźbiarka rezydująca w Berlinie, postawiła pytanie o to, czym jest sztuka współczesna, a polski rzeźbiarz Krzysztof Bednarski, działający w Rzymie i w Warszawie, skomentował swoją własną rzeźbę w wystąpieniu *Moby Dick – Opera Aperta*. Część akademicka konferencji dotyczyła wielu różnych problemów związanych z szeroko pojętą nowoczesnością, filozofią, sztuką i kulturą. Michał Januszkiewicz (Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu) przedstawił ukrytą duchowość w powieściach Michela Houllebecq, Almantas Samalavitiusz eseju *The Winter of Our Discontent: Economics, Spirituality and Crisis of (Post)Modernity*, Ivan Dimitrijević (Wydział Artes Liberales, Uniwersytet Warszawski) i Piotr Nowak (Wydział Artes Liberales, Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet w Białymstoku; redakcja kwartalnika „Kronos”) wygłosili referaty mające już w tytułach ważne dla nas pojęcie: „teologia polityczna”. Tytuł referatu Dimitrijevicia brzmiał: *The Secularization of the Concept of Epoch and Political Theology*, natomiast Nowaka – *Apocalypse and Politics. Some Remarks on Political Theology of Jacob Taubes*. Do niniejszej książki Dimitrijević na moją prośbę zgodził się napisać esej o myśli Sergia Quinzia. Artykuł Michała Januszkiewicza publikujemy natomiast w wersji polskiej przygotowanej przez autora. Anders Lidén ogłosił swoje rozważania gdzie indziej. Oddzielny i różniący się od reszty referatów temat podjął Jan Wasiewicz, z wykształcenia filozof. Nosił on tytuł *Warped Memory of the Polish Peasants's Roots. A Call for Meta-Peasant Community of Postmodernity*. On także ogłosił swoją pracę gdzie indziej. Mój referat, wygłoszony, ale nieogłoszony, nosił tytuł *Critique of Modernist*

Self: Ibsen, Strindberg, Stirner, 14th Century German Thinkers and Witkacy. Temat ten zajmuje mnie nadal, mimo publikacji obszernego tekstu w kwartalniku „Konteksty” (2016 nr 3–4), do którego odwołuję się w eseju *Teologia Ibsena: „Peer Gynt”*, opublikowanym w niniejszej książce, wciąż powracam do podjętych przed laty zagadnień. Podjąłem je także, niezależnie od referatu, w dyskusji panelowej, którą prowadziliśmy z Almantasem Samalavitiusem.

Na zakończenie wstępu pragnę odwołać się krótko do kilku książek, które w sposób naturalny należą do naszych bliskich sojuszników, podobnie jak ich autorzy, nawet w przypadku braku bezpośredniej współpracy. Jest to jeszcze jedna wskazówka, że podejmowane przez nas zagadnienie teologia – sztuka – kultura jest obecne w świadomości wielu osób różnych specjalności, co pośrednio wskazuje na jego istotność. Mam na myśli publikacje takie jak *Chrześcijaństwo i kultura*⁹. Ta książka zbiorowa zarówno podejmuje, jak i zapowiada związki myślenia teologicznego z refleksją nad sztukami, literaturą i kulturą. W roku 2013 ukazała się kolejna książka zbiorowa: *Kultura wizualna – teologia wizualna*¹⁰. Liczy ona ponad czterysta stron zwartego druku i stanowi szerokie otwarcie na współpracę autorów różnych specjalności i orientacji metodologicznych. Składa się z dwóch części: *Kultura wizualna* i *Teologia wizualna*. W części drugiej, jako rodzaj wstępu do jej problematyki, ks. Andrzej Draguła stawia pytanie o to, czy w ogóle istnieje coś takiego jak teologia wizualna. O filmie piszą w niej: ks. Marek Lis, o. Michael John Zieliński, Grażyna Torbicka, Marzena Marczak i Bartosz Wiczorek; teatr reprezentują: Dariusz Kosiński, Lech Sokół i Katarzyna Flader-Rzeszowska; malarstwo: o. Witold Kawecki, Dagmara Jaszewska, Jerzy Miziołek, Beata Klocek di Biasio i Małgorzata Wrześniak; problematykę związaną z teologią wizualną i Janem Pawłem II: Dominika Żukowska-Gardzińska, Stanisław Szczęśny, księża Zdzisław Struzik i Norbert Mojżyn; obecność teologii wizualnej w przestrzeni publicznej przedstawili w swoich artykułach Jan Stanisław Wojciechowski i Elżbieta Mazur.

W tym samym roku 2013 opublikowano jeszcze dwie inne ważne dla naszej problematyki książki: *Wierzyć i widzieć*¹¹ i *Miejsca teologiczne w kulturze wizualnej*¹². Ostatnia składa się z części metodologicznej i analitycznej. Spotykamy w niej znanych nam już autorów, którzy pozostają wierni interesującej nas problematyce. W części analitycznej wyróżnione zostały następujące

⁹ *Chrześcijaństwo i kultura*, red. ks. R. Bartnicki, ks. W. Kawecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2006.

¹⁰ *Kultura wizualna – teologia wizualna*, red. W. Kawecki, J.S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Instytut Papieża Jana Pawła II, Instytut Wiedzy o Kulturze UKSW, Warszawa 2011.

¹¹ *Wierzyć i widzieć*, red. Ks. Prof. W. Kawecki, Wydawnictwo Diecezjalne i Drukarnia, Sandomierz 2013.

¹² *Miejsca teologiczne w kulturze wizualnej*, red. W. Kawęcki, Instytut Dialogu Kultury i Religii UKSW, Wydawnictwo <scriptum>, Warszawa – Kraków 2013.

miejsca teologiczne: teatr, film, telewizja, sztuki wizualne – ciało, rzeźba, malarstwo, muzealnictwo, a wreszcie „miejsce teologiczne malarstwa, czyli o znaczeniu formy” i tekst o „teologicznych implikacjach ochrony dziedzictwa artystycznego Kościoła w dobie globalizacji”. Wspominana wcześniej Katarzyna Flader-Rzeszowska należy do grupy osób najwcześniej promujących teologię teatru i „ukrytą teologię”. Jej książka habilitacyjna *Teatr przeciwko śmierci. Kryptoteologia Tadeusza Kantora*¹³ dobitnie tego dowodzi. Jest to pierwsza polska książka o teatrze, w której tytule pojawia się słowo „kryptoteologia”.

Bogactwo dorobku naukowego w dziedzinie teologii sztuk i literatury jest znaczne. Wpisujemy się w ten nurt po swojemu i znajdujemy w nim oparcie. Istnieją już ośrodki trwale zaangażowane w badanie związków teologii i sztuki. Metodologia specyficzna dla tych badań jeszcze nie powstała. Zarysowuje się jednak wyraźnie. We właściwym czasie pojawi się w pełni i okrzepnie.

¹³ K. Flader-Rzeszowska, *Teatr przeciwko śmierci. Kryptoteologia Tadeusza Kantora*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2015.

Emilia Olechnowicz

Thomas Browne: kolekcjonowanie niewidzialnego

We are onely that amphibious piece betweene a corporall
and spirituall essence¹

„Jakie pragnienie pcha nas do Sir Thomasa Browne’a? – pytała Virginia Woolf – Pragnienie całkowitego zanurzenia się w wyobraźni”². Thomas Browne to postać fascynująca, bo złożona z paradoksów. Doktor medycyny, wykształcony w Oksfordzie, Montpellier, Padwie i Lejdzie, zamiłowany botanik i zoolog, uczony o zdumiewającej erudycji, pisarz i kolekcjoner. Zasłużony mieszkaniec Norwich, opisujący regionalne zabytki i starożytności. Jego pierwsza książka *Religio Medici* przyniosła mu europejski rozgłos, w ciągu trzech lat doczekała się przekładów na łacinę, francuski i dwukrotnie na holenderski, a w samej Anglii w ciągu piętnastu lat była czterokrotnie wznawiana.

Thomas Browne jest nie tylko jednym z najoryginalniejszych autorów piszących w języku angielskim (klasę jego stylu doceniali między innymi Samuel Taylor Coleridge, Herman Melville, Jorge Luis Borges czy Virginia Woolf, a ostatnio także W.G. Sebald), ale również osobnym zjawiskiem na mapie angielskiej kultury siedemnastego wieku. Jego dzieło sytuuje się na pograniczu dwóch tradycji: myśli hermetycznej, reprezentowanej przez Johna Deea czy Roberta Fludda, oraz kształtującej się postawy naukowej spod znaku Francisca Bacona. Łączył średniowieczną wiedzę z racjonalizmem, opis z fantazją, naukę z poezją, uczoność ze zwątpieniem w niepodobną do niczego całość, odznaczającą się „głębokością myśli i celowością stylu”³.

¹ T. Browne, *Religio Medici*, [w:] idem, *Religio Medici and Hydriotaphia*, red. S. Greenblatt, R. Targoff, New York Review of Books, New York 2012, s. 39.

² V. Woolf, *Sir Thomas Browne*, [w:] *The Essays of Virginia Woolf*, red. A. McNeillie, vol. 3, The Hogarth Press, London 1988, s. 369.

³ W. Tarnawski, *Historja literatury angielskiej*, t. I: *Od czasów najdawniejszych do Milтона i Drydena*, K.S. Jakubowski, Lwów 1926, s. 450.

Pisarstwo Browne'a – pełne paradoksów, idiosynkrazji, neologizmów, niespodziewanych analogii – chce ogarnąć cały świat. A równocześnie on sam powtarza za Tertulianem: „Certum est quia impossibile est” i wyznaje: „Lubię gubić się w tajemnicy”⁴. Jego myśl, kapryśna, dociekliwa, biegnąca nieoczekiwanymi torami, nie układa się w żaden system, jest raczej enumeracją tajemnic. Władysław Tarnawski zwracał uwagę, że:

[...] wiedza Browne'a jest nieco średniowieczna. [...] Bierze porównania z astrologii i z alchemii, – jest zresztą w ich doborze bardzo śmiały. Lubi tajemnice wiary ilustrować analogiami z przyrodą. Gdy zastanawia się nad „ciała zmartwychwstaniem”, mówi o „zmartwychwstaniu merkuriusza” tj. o łączeniu się rozdzielonych cząstek rtęci. System Kopernika zna, ale chyba nie bardzo nań się godzi. Mówi raz: „pod słońcem albo, jak chce Kopernik, n a d słońcem”.⁵

Browne wskazuje ponadto, że granica między religią i nauką nie jest tak ostra, jakby się wydawało: i w nauce trzeba wierzyć (w świadectwo własnych zmysłów), i w religii należy posługiwać się rozumem (by studiować Księgę, czy raczej księgi: jedną jest Biblia, drugą natura).

Bliższa prozie poetyckiej niż dyskursowi naukowemu twórczość Browne'a bywała krytykowana już przez jego współczesnych. Alexander Ross, pisarz i duchowny szkocki, zarzucał *Religio Medici* „nadmiar tropikalnych barwników i retorycznych strojów”, który sprawia, że książka „nie zdaje surowego egzaminu rozumu”⁶. Istotnie, styl Browne'a daleki jest od przejrzystości i nowocześnie pojmowanego racjonalizmu, jednak „retoryczne stroje”, w które ubiera swoje myśli, są nieporównanej urody. Charakter i sens jego prozy bodaj najlepiej uchwycił Sebald, który pisał:

Browne stale ma na podorzędziu całą swoją uczoność, bezmierny zasób cytatów i imiona wszystkich poprzedzających go autorytetów, operuje rozbuchanymi metaforami i analogiami oraz buduje labiryntowe, czasem ciągnące się przez dwie strony konstrukcje zdaniowe, które wystawnością przypominają procesje albo orszaki żałobne. Wprawdzie nie zawsze, między innymi z powodu tego kolosalnego obciążenia, udaje mu się oderwać od ziemi, ale gdy już wraz z ładunkiem wzbija się obrotami prozy coraz wyżej i wyżej, jak szybownik niesiony ciepłymi prądami powietrza, wtedy nawet dzisiejszego czytelnika ogarnia uczucie lewitacji. Im bardziej rośnie oddalenie, tym jaśniej widać.⁷

Virginia Woolf z kolei tak charakteryzowała jego postać:

⁴ Ibidem, s. 451.

⁵ Ibidem, s. 453.

⁶ A. Ross, *Medicus Medicatus*, Printed by James Young, London 1645, s. A3v, cyt. za: B. Nelson, *Curious Readers and Meditative Form in Thomas Browne's „Hydriotaphia”, [w:] „A man very well studied”: New Contexts for Thomas Browne*, red. K. Murphy, R. Todd, Brill, Leiden, Boston 2008, s. 107.

⁷ W.G. Sebald, *Pierścienie Saturna*. Angielska pielgrzymka, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009, s. 26.

Był, jak sam nam mówi, średniego wzrostu, o dużych i jasnych oczach, o ciemniej karnacji, łatwo się rumienił. Ubierał się bardzo prosto. Rzadko się śmiał. Kolekcjonował monety, hodował larwy w pudełkach, badał płuca żab, znosił odór spermacetu kaszalota, tolerował Żydów, miał dobre słowo dla niekształtnych ropuch, naukową i sceptyczną postawę w stosunku do większości spraw łączył z niefortunną wiarą w czarownicę.⁸

Lekturę jego dzieł Woolf porównała z wizytą w gabinecie osobliwości:

Stajemy oto wobec znakomitej wyobraźni, szperając w bodaj najwspanialszej elżbietańskiej rupieciarni świata – pokoju wypchanym od podłogi po sufit kością słoniową, wiekowym żelastwem, stłuczonymi naczyniami, urnami, rogami jednorożców, magicznymi szkiełkami pełnymi szmaragdowych świateł i błękitnych tajemnic.⁹

„Ogrom starożytnej szczodropliwości”

Pisarstwo Browne’a przenika fascynacja chronologią świata i czasowością stworzenia. Jest sceptyczny wobec ówczesnych prób odtwarzania starożytności, wątpi, czy da się opisać początki dziejów ludzkich na podstawie skąpych źródeł¹⁰. Zgodnie z duchem epoki, skłonny jest uznać wyższość starożytnych w niemal wszystkich dziedzinach wiedzy. Ciekawe jest jednak uzasadnienie tego przekonania. Otóż zdaniem Browne’a wyższość starożytnych ma wynikać z młodości świata, na którym żyli¹¹. Młodość świata przejawia się analogicznie jak młodość człowieka: natura jest bardziej żywotna, stwarzająca formy pewniejsze i śmielsze, niezdegradowane przez upływ czasu. Początki kultury utożsamiał z antykiem, ten zaś działał na jego wyobraźnię „dzikim ogromem starożytnej szczodropliwości” (*wilde enormities of ancient magnanimity*)¹². Niemal we wszystkim, co pisze, odwołuje się do autorytetu starożytnych: dla potwierdzenia swoich tez lub też dla przeciwstawienia. Czy jest to wiedza medyczna, czy sztuka zakładania ogrodów – pogląd antycznych autorów jest zawsze punktem wyjścia dla jego rozważań¹³. Także konflikty wewnętrzne i poruszenia duchowe, którymi się zajmuje, są natychmiast rzutowane na tło greckich i rzymskich mitów czy historii. A ponieważ Browne, na co zwracają uwagę biografowie i badacze jego twórczości, obdarzony był zdumiewającą pamięcią, jego wywód był gęsto przetykany

⁸ V. Woolf, *The Elizabethan Lumber Room*, [w:] eadem, *The Common Reader*, New York 1925, s. 72.

⁹ Ibidem.

¹⁰ G. Parry, *Thomas Browne and the Uses of Antiquity*, [w:] *Sir Thomas Browne: The World Proposed*, red. R. Barbour, C. Preston, Oxford University Press, Oxford 2008, s. 68.

¹¹ Ibidem, s. 65-66.

¹² T. Browne, *Hydrotaphia, or Urne-Buriall*, [w:] idem, *Religio Medici and Hydrotaphia*, op. cit., s. 138.

¹³ G. Parry, *Thomas Browne and the Uses of Antiquity*, op. cit., s. 65.

tysiącem erudycyjnych odniesień. „Jego pamięć była pojemna i niezawodna, dzięki czemu pamiętał każdą rzecz godną uwagi w każdej książce, jaką kiedykolwiek przeczytał”, pisał biograf Browne’a w trzydzieści lat po jego śmierci¹⁴. Rezultat to istna nawałnica aluzji, cytatów i kryptocytatów, onieśmielająca czytelnika swoją mnogością, dająca wrażenie nieprzejrzystości, zwłaszcza że znaczna część przywoływanych nazwisk i teorii popadła już w zapomnienie.

Fascynacja antykiem przejawia się u Browne’a także jako studiowanie brytyjskiej historii z czasów podboju Rzymian. Postrzeganie własnej przeszłości jako elementu składowego antyku jest zresztą, na co zwrócił uwagę Erwin Panofsky, charakterystyczne dla kultury angielskiej: „W Anglii tradycja starożytna była [...] traktowana jako część narodowego dziedzictwa nie mniej istotnego niż Biblia, lecz zarazem jako świat dostępny tylko dla uprzywilejowanej elity, daleki od namacalnej rzeczywistości w przestrzeni i w czasie”¹⁵. Taki właśnie sposób postrzegania rzymskiej Brytanii – jako ukrytej skarbnicy idei i wartości – był dość charakterystyczny dla czasów Browne’a. Odkąd William Camden w dziele *Britannia* (1586) odmalował żywy obraz społeczeństwa brytyjskiego z czasów rzymskich, na poły mityczny Albion stał się przedmiotem antykwarycznych dociekań i poetycznych fantazji. Najobszerniejsze ówczesne studium poświęcone rzymskiej Brytanii ukazało się w 1658, a więc w tym samym roku, co *Urne-Buriall* Browne’a. Był to *A Commentary on Antoninus his Itinerary* (Komentarz do Itinerarium Antonina) pióra Williama Burtona, prawnika i historyka, rzetelny, opatrzone mapami naukowy wywód, będący analizą rzymskiego rejestru odległości i postojów wojsk na drogach imperium rzymskiego. Co ciekawe, wizja rzymskiej Brytanii zmieniała się w zależności od okoliczności politycznych. W czasach elżbietańskich gloryfikowano opór ówczesnych mieszkańców Albionu przeciwko najeźdźcom (dzieło Camdena ukazało się dwa lata przed wojną hiszpańsko-angielską, zakończoną klęską Armady). W czasach pierwszych Stuartów akcenty przesunęły się i wartość przypisywano raczej cywilizacji ofiarowanej przez Rzymian brytyjskim barbarzyńcom. Taki punkt widzenia prezentują zarówno maski dworskie z epoki Karola I – przede wszystkim *Albion’s Triumph* (1632) i *Coelum Britannicum* (1634) – jak i dzieło Edmunda Boltona *Nero Caesar* (1624). Przekaz ten był zgodny z doktryną polityczną Stuartów, pragnących wzmocnić władzę królewską przy coraz gwałtowniejszych protestach opozycji. Władcy mieli być stanowić więc dziedziców wzniosłej rzymskiej tradycji, a buntujący się

¹⁴ J. Whitefoot, *Some Minutes for the Life of Sir Thomas Browne*, [w:] T. Browne, *Posthumous Works*, red. E. Curll, R. Gosling, London 1712, s. XXIX.

¹⁵ E. Panofsky, *Ideowe poprzednicy chłodnicy Rolls-Royce’a*, tłum. M. Murdzeńska, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971, s. 351.

poddani – barbarzyński tłum, który należy poddać dobroczynnemu wpływowi cywilizacji.

Z pism Thomasa Browne’a wyłania się zupełnie inny, paradoksalny i nieuchwytny obraz przeszłości. Jego relacja do starożytnych była też dużo bardziej złożona. W *Pseudodoxia* ostrzega czytelnika przed nadmiernym zaprzeniem w autorów greckich i rzymskich, ba, twierdzi, że bywają przeszkodą w rozwoju nauki. Powszechną skłonność do przypisywania im nieomyślności rozpoznaje jako złudzenie – „sądzi się, że będąc oddalonymi od teraźniejszości, są tym samym bliżej prawdy”¹⁶. Zdaje sobie sprawę, że starożytność wydaje się bardziej wzniosła i doskonalsza od współczesności po części dlatego, że jej obraz ukształtowały wielkie dzieła sztuki – nieliczne, które dotrwały do naszych czasów – po części zaś za sprawą nostalgicznej perspektywy, sprawiającej, że to, co dawniejsze, wydaje się doskonalsze. Browne przypomina, że starożytni byli omylnymi ludźmi, żyjącymi w świecie pełnym ograniczeń, że często popełniali jaskrawe błędy, czasem z niewiedzy, czasem z zamiłowania do ubarwiania codzienności baśniami, branyymi później za rzeczywistość. Browne potępia bezkrytyczne uwielbienie starożytności jako „potężnego nieprzyjaciela wiedzy”¹⁷, a mimo to jego wywód jest gęściej nasycony mitologicznymi aluzjami i odwołaniami niż dzieła jego współczesnych. Dodatkowo, starożytność przeciwstawia wieczności, nieporównanie większe znaczenie przypisując tej ostatniej. W *Religio Medici* deklaruje obojętność wobec antyku i antyków, których czasowość błędnie w jego oczach wobec wieczności: „Powód, dla którego tak mało mam nabożeństwa dla relikwii to, jak mniemam, wątpliwy szacunek, jaki żywię dla starożytności: bo w istocie znacznie wyżej od starożytności cenię sobie wieczność, i samego Boga”¹⁸. Z tych sprzeczności rysuje się migotliwy obraz antyku, a jego tworzywem jest „muzyczność Browne’owskiej prozy, jej porywające rytmy i kadencje, przepych języka. Kiedy muzyka ustaje, starożytność staje się na powrót bezbarwna i zimna”¹⁹.

„Raj i gabinet osobliwości”

Fascynacja antykiem w czasach Browne’a często znajdowała wyraz jako pasja kolekcjonerska – tak było także w jego wypadku. Kolekcjonerstwo było wśród elit ówczesnej Anglii nie tylko oznaką materialnego i intelektualnego

¹⁶ T. Browne, *Pseudodoxia Epidemica*, [w:] idem, *The Major Works*, red. C.A. Patrides, Penguin Books, London 2006, s. 187.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ T. Browne, *Religio Medici*, op. cit., s. 34.

¹⁹ G. Parry, *Thomas Browne and the Uses of Antiquity*, op. cit., s. 79.

statusu, ale również sygnałem politycznym. W kraju rządzonym przez purytanów gromadzenie cennych czy pięknych przedmiotów było znakiem sprzeciwu wobec oficjalnego ikonoklazmu²⁰. A ponieważ Karol I, król obalony i stracony w 1649 roku przez rewolucję, był wielkim znawcą i zbieraczem sztuki, kolekcjonowanie postrzegano także jako ukrytą deklarację sympatii rojalistycznych. Co do zasady jednak kolekcjonerstwo angielskie mierzyło się z ambiwalentnym stosunkiem do przedmiotów, traktowanych jako cenne „semiofory”²¹ w gabinetach osobliwości, ale z drugiej strony otoczonych podejrzliwością jako pogańskie bałwany. Browne podkreślał, że jako chrześcijanin antykwariusz musiał zdawać sobie sprawę, że jego zainteresowanie przeszłością jest złudą, cenną tylko na tym przemijalnym świecie, podczas gdy my „jesteśmy naturalnie ukształtowani do myślenia o przyszłym świecie i nie można w sposób usprawiedliwiony odrzucić namysłu nad tantym trwaniem, które czyni piramidy kolumnami ze śniegu, a całą przeszłość – jedną chwilą”²².

Złożony stosunek do starożytności i jej reliktyw nie przeszkodził Browne'owi w gromadzeniu, od około 1650 roku, własnych zbiorów, które z czasem zyskały uznanie i rozgłos²³. Podczas restauracji monarchii w 1660 roku był już uznanym kolekcjonerem i ważną postacią antykwarycznego kręgu w Norfolk. Zachowana korespondencja świadczy o tym, że miał znakomite relacje z najważniejszym antykwariuszem ówczesnej Anglii Williamem Dugdalem, autorem między innymi *The Antiquities of Warwickshire* (Starożytności hrabstwa Warwick) i *The History of St Pauls Cathedral* (Historii katedry św. Pawła), oraz z Johnem Evelynem, arystokratą, uczonym i pisarzem-diarystą. John Evelyn po wizycie w Norwich w 1671 roku opisywał dom i ogród Browne'a jako „raj i gabinet osobliwości”, wypełniony medalami, książkami, roślinami, mieszczący „wśród innych rzadkości kolekcję jaj wszystkich ptaków, jakie tylko zdołał zdobyć, tych, które występują w kraju (zwłaszcza na cyplach Norfolk) i rozmaitych gatunków, które rzadko lub nigdy

²⁰ W połowie siedemnastego wieku w Anglii nastąpił wysyp książek o tematyce antykwarycznej. Najważniejsze z nich to: R. Dodsworth, W. Dugdale, *Monasticon Anglicanum* (1655); W. Dugdale, *The Antiquities of Warwickshire* (1656), *The History of St Pauls Cathedral* (1658); D. King, *The Cathedral and Conventual Churches of England and Wales* (1656), *Vale-Royall of England* (1656); I. Jones, *Stone-Heng Restored* (1655); W. Burton, *A Commentary on Antoninus his Itinerary* (1658); T. Philipot, *Villare Cantianum* (1659); R. Kilburne, *A Topographie of Kent* (1659); R. Twysden, *Historiae Anglicanae Scriptores Decem* (1652); J. Ware, *De Hibernia et Antiquitatibus* (1654).

²¹ Pojęciem semioforów – przedmiotów reprezentujących to, co niewidzialne – posługuję się za Krzysztofem Pomianem. Zob. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości: Paryż, Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, PIW, Warszawa 1996, s. 31-47.

²² T. Browne, *Hydriotaphia*, op. cit., s. 134. Zob. G. Parry, *Thomas Browne and the Uses of Antiquity*, op. cit., s. 78.

²³ B. Nelson, *The Browne Family's Culture of Curiosity*, [w:] *Sir Thomas Browne. The World Proposed*, op. cit., s. 80-99.

nie przemieszczają się w głąb łądu”²⁴. Kolekcja Browne’a stopniowo rosła także dzięki przedmiotom przysyłanym przez synów, Thomasa i Edwarda, z Kontynentu, gdzie wzorem ojca kształcili się i odbywali *grand tour*. Były to obiekty cenne, rzadkie lub po prostu dziwne: rzymskie monety, „kamień przeciwko strachom”, „trzy pierścienie z kopyt łosia”, „chłopięcy włos jak wełna”, czy „kamień burzowy”: „przezroczysty, żółty i czerwony, rzucający ogniki i zaliczany do amuletów przeciwko uderzeniu pioruna”²⁵. Innym razem do kolekcji Browne’a dołączyło – obok próbek antymonu, nitrokalitu, wiotriolu i srebra – wiele rozmaitych traktatów, w tym „dyskurs o milczeniu po holendersku”. Był tam również róg jednorożca, dar Arthura Dee, alchemika i najstarszego syna Johna Dee.

Korespondencja Thomasa Browne’a i jego dzieci (oprócz synów miał dwie córki, które również wszechstronnie kształcił²⁶) dają wgląd w zjawisko nazywane przez Krzysztofa Pomiana kulturą ciekawości²⁷. Browne podsuwa dzieciom lektury, radzi, co zobaczyć, podsyca ciekawość, prowadzi intelektualne debaty, ale też traktuje je jak współników w pasji kolekcjonerskiej. Wypytuje o wizytę Edwarda w gabinecie osobliwości Athanasiusa Kirchera w Rzymie²⁸ i Rudolfa II w Pradze, gdzie ten oglądał „magiczne lustro, w którym cesarz widział wiele dziwów i rozmawiał z duchami, podobnie jak u nas Dee i Kelly”²⁹. Dla Browne’a kolekcjonowanie oznaczało zbieranie tyleż przedmiotów, ile informacji. Te dwa porządki kolekcjonerskie ściśle się przenikały: rzeczy materialne wchodziły do zbiorów Browne’a ze względu na swój związek z ideami, a idee materializowały się w jego wyobraźni jako przedmioty. Antykwaryzm Browne’a przejawia się więc jako zarówno pasja kolekcjonerska, jak i metoda pisarska: jego teksty przenika pragnienie gromadzenia i porządkowania faktów, a w materialnych przedmiotach wyobrażenia autora dostrzega przejawy Niewidzialnego. Zgromadzone w gabinecie osobliwości Browne’a przedmioty miały funkcjonować jako znaki łączności „między dwoma światami, na które dzieli się Kosmos”³⁰: widzialnym i niewidzialnym.

²⁴ *The Diary of John Evelyn*, red. E.S. de Beer, vol. 3, Oxford University Press, London 1960, s. 594 (17 X 1671).

²⁵ Listy Edwarda Browne’a do Thomasa Browne’a z 8 sierpnia 1669 i 13 grudnia 1668, British Library MS Sloane 1911, ff. 9, 10, 44, 45, cyt. za: B. Nelson, *The Browne Family’s Culture of Curiosity*, op. cit., s. 96-97.

²⁶ B. Nelson, *The Browne Family’s Culture of Curiosity*, op. cit., s. 81.

²⁷ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości: Paryż, Wenecja XVI–XVIII wiek*, op. cit., s. 65-86.

²⁸ B. Nelson, *The Browne Family’s Culture of Curiosity*, op. cit., s. 83.

²⁹ List Edwarda Browne’a do Thomasa Browne’a z 14 lutego [1669], cyt. za: *Sir Thomas Browne’s Works, including his life and correspondence*, red. S. Wilkin, vol. I, William Pickering, London 1835, s. 175.

³⁰ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości: Paryż, Wenecja XVI–XVIII wiek*, op. cit., s. 36.

Kolekcjonowanie niewidzialnego

Pomian łączy ideę kolekcjonowania z pojęciem niewidzialnego, domeną zmarłych i bogów, pamięci i fantazji. Dowodzi, że kolekcja jest paradoksalną przestrzenią, w której doświadczamy kontaktu z tym, co niewidzialne, dzięki temu, co widzialne, gdzie domena widzialnego (percepcji wzrokowej) i niewidzialnego (dyskursu) spotykają się, a nawet zderzają. Kolekcje – zbiory naturalistów czy ludzkich wytworów – pośredniczą „między widzem, który je ogląda i sferą niewidzialną, z której pochodzą”³¹. Niewidzialne może tu oznaczać dal, konkretną lub mityczną przeszłość, może też odsyłać do transcendencji i sugerować związek z wiecznością, sferą spoza przestrzeni fizycznej. Niewidzialne nie tylko stanowiło równoprawny komponent rzeczywistości, ale było wręcz – jak można sądzić – sferą ważniejszą, górującą nad tym, co widzialne, o czym świadczą najdawniejsze mitologie i wierzenia religijne. W tym, co niewidzialne, ludzie zwykli sytuować nie tylko początek i koniec życia, ale także jego ład i sens. Stąd też życie najdawniejszych społeczeństw koncentrowało się wokół przedmiotów i ludzi mających związek z niewidzialnym: z bogami, przodkami i siłami natury.

Od początków istnienia na ziemi ludzie wytwarzali obok przedmiotów użytecznych również rzeczy pozbawione praktycznej funkcji, a mimo to cenne, bo obdarzone naddanym znaczeniem, związanym ze zwyczajami i wierzeniami (Pomian nazywa taki rodzaj przedmiotów semioforami). W ten sposób człowiek konstruował (czy odkrywał) sferę niewidzialnego. Przedmioty wkładane do grobów, składane w ofierze bogom czy wreszcie gromadzone przez ludzi w specjalnie do tego celu przeznaczonych pomieszczeniach miały uczestniczyć „w wymianie między światem widzialnym a niewidzialnym”³². Ludzie zbierali te przedmioty nie tyle dla ich wartości materialnej lub estetycznej, ile ze względu na ów naddatek znaczeniowy: zdolność uobecniania tego, co niewidzialne, przedstawiania czy przywoływania rzeczy inaczej niedostępnych ludzkim zmysłom. Dzięki nim uobecniano zdarzenia odległe w czasie i w przestrzeni lub te, które istnieją poza czasem i przestrzenią. Dzięki nim można było doświadczać kontaktu ze zmarłymi, dostąpić obecności bogów, za ich pośrednictwem wreszcie wyrażano doświadczenie obecności w świecie oraz przeczucie, że spoza potocznych przedmiotów i zdarzeń prześwituje jakiś niewidzialny porządek.

Te cenne i różnorodne przedmioty – twory natury i wytwory kultury, rzeczy pradawne i nowe – utrzymywano poza obiegiem gospodarczym, chroniono i pieczołowicie gromadzono tylko w jednym celu: by na nie patrzeć. Nawet przedmioty, które stworzono z myślą o tym, by pozostawały

³¹ Ibidem, s. 33.

³² Ibidem, s. 36.

niewidoczne, jak te związane z kultem religijnym czy wota grobowe, są tu wystawione na spojrzenia. Kolekcja jest więc paradoksalną przestrzenią, gdzie niewidzialne staje się domeną widzialności. Szczególnym rodzajem kolekcji jest gabinet osobliwości: prywatne pomieszczenie wypełnione rzadkimi i różnorodnymi przedmiotami, od suszonych kwiatów i owoców począwszy, na starożytnych monetach skończywszy. Czasem wielkości regału, czasem – pałacowej komnaty, gabinet osobliwości podlegał jednemu prawu: ciekawości. Zgromadzone w nim rzadkie i cenne przedmioty miały być nie tylko projekcją niewidzialnego³³, ale także światem w miniaturze. Właściciel gabinetu osobliwości – władca, uczonec czy artysta – wyszukując najcenniejsze i najrzadsze okazy, pragnął objąć świat jako całość: jego przeszłość i teraźniejszość, jego naturę i kulturę, jego widzialne i niewidzialne przejawy. Gabinet osobliwości był więc przestrzenią gromadzenia wiedzy o świecie, ale wiedzy sprzed rewolucji naukowej, „rozkrzewionej, niespójnej, bezładnej, trawionej sprzecznościami, miotanej w różne strony”³⁴. Jeśli gabinety osobliwości są modelami wszechświata, to obrazują wszechświat tyleż nieprzenikniony, ile pełen wewnętrznych analogii i odpowiedników. Zgromadzone przez kolekcjonera semiofory funkcjonowały jako „hieroglify, które czynią możliwym ogarnięcie wszechświata”³⁵, znaki w systemie powszechnych powinowactw. Ekspozyty układano w taki sposób, by zdumiewać i pobudzać myślenie³⁶. Im rzadsze, im odleglejsze w czasie lub przestrzeni, im różnorodniejsze przedmioty wypełniały półki gabinetu osobliwości, tym były cenniejsze, a kumulacja potęgowała ich przydatność poznawczą: odsłaniała ukryte związki między zjawiskami. Kolekcjoner, wybierając przedmioty, wystawiając je, nadając im nazwy, odtwarzając czy wymyślając ich historię, tworzył strukturę znaczeniową niedającą się zredukować do sumy elementów: tworzył opowieść o świecie, który pragnął nie tylko pojąć, ale też posiadać.

Skład pamięci

Można również postrzegać gabinet osobliwości jako rodzaj systemu mnemotechnicznego, widzialny odpowiednik komnaty pamięci. Starożytna mnemonika zalecała trenowanie pamięci poprzez wizualizację imaginacyjnych budowli: pałaców czy teatrów, w których deponowano pomysły albo słowa do zapamiętania pod postacią wyobrażonych przedmiotów. Potem, przemierzając myślami wyobrażone przestrzenie, można precyzyjnie

³³ Ibidem, s. 38.

³⁴ Ibidem, s. 85.

³⁵ Ibidem, s. 102.

³⁶ Zob. J. Putnam, *Art and Artifact, The Museum as Medium*, Thames and Hudson, London 2009, s. 10.

odtworzyć pozostawione tam wspomnienia. Mnemoniczne miejsca (*loci*) pomagają w konstruowaniu sztucznej pamięci, rozszerzającej i wzmacniającej pamięć naturalną człowieka³⁷. Taką właśnie metodę trenowania pamięci Cyceon i Kwintyliian zalecali mówcom, a Giordano Bruno i Robert Fludd konstruowali na jej bazie hermetyczne modele myślenia o człowieku i świecie. Budowie pamięci – fikcyjne lub rzeczywiste – miały być wyobrażane jak najbardziej szczegółowo, z uwzględnieniem detali architektonicznych i oświetlenia, a wypełniane przedmiotami niezwykłymi, łatwo zapadającymi pamięć. Anonimowy rzymski nauczyciel retoryki z pierwszego wieku przed naszą erą, autor podręcznika *Ad Herennium*, pisał:

Gdy w codziennym życiu napotykaemy rzeczy drobne, pospolite i banalne, prze-ważnie nie udaje nam się ich zapamiętać, ponieważ umysł nie jest pobudzony niczym, co byłoby nowe lub zadziwiające. Lecz jeśli zobaczymy lub usłyszymy coś wyjątko-wo płaskiego, podłego, haniebnego, niezwykłego, wielkiego, niewiarygodnego lub śmiesznego, najprawdopodobniej zapamiętamy to na długo. [...] Powinniśmy zatem tworzyć wyobrażenia, które mogą najdłużej pozostać w pamięci. [...] Rzeczy, które łatwo zapamiętujemy, gdy są realne, bez trudu też zapamiętujemy, gdy są fikcjami.³⁸

Pałac pamięci i jego wyposażenie miały więc spełniać kryterium niezwy-
kłości – a zatem to samo kryterium, według którego zorganizowane były
gabinety osobliwości.

I gabinet osobliwości, i komnata pamięci są rodzajem skarbcza, gdzie
przechowujemy rzeczy cenne: w pierwszym przypadku materialne, w dru-
gim – wyobrażone. W obu wypadkach zgromadzone skarby odsyłają do
innego, większego porządku. Fikcyjne przedmioty w komnacie pamięci
miały desygnować fakty, tak jak *loci* – porządek faktów. Analogicznie, an-
tyczne monety były dla kolekcjonera znakiem dziedzictwa starożytnych,
skamieliny i szkielety zwierząt kierowały jego myśli ku tajemnemu łaadowi
natury. Sposób uszeregowania zbiorów pozwalał kolekcjonerowi tworzyć
z nich własną narrację. Przestrzeń gabinetu osobliwości była bowiem prze-
strzenią prywatną czy wręcz intymną: zamkniętym *studiolo* uczonego, który
wśród zgromadzonych skarbów poszukuje odpowiedzi na osobiste pytania,
który każdy z przedmiotów przyniósł tam bądź sprowadził w sobie tylko
znanym celu. To kameralne pomieszczenie – *a room of one's own* – to prze-
strzeń wiedzy, można się w niej zadomowić, zamieszkać. Wiedzy z „epoki
bezkrolewia między epoką teologii a epoką nauki”³⁹, kiedy to zadaniem
uczonego było nie tyle kategoryzowanie i systematyzowanie przedmiotów
i zjawisk, ile tworzenie „pomniejszonego modelu wszechświata, wizji całości

³⁷ F.A. Yates, *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, PIW, Warszawa 1977, s. 16-18.

³⁸ *Ad Herennium*, III, 22, cyt. za: F.A. Yates, *Sztuka pamięci*, op. cit., s. 21-22.

³⁹ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości: Paryż, Wenecja XVI-XVIII wiek*, op. cit., s. 85.

niedostępnej ludzkiemu spojrzeniu, a zawierającej przykłady każdej kategorii rzeczy i istot⁴⁰. Gabinety osobliwości i gromadzone tam skarby były „miejscami wiedzy”⁴¹ w taki sposób, jak budowle mnemoniczne i zdeponowane tam wyobrażenia były miejscami pamięci.

Pamięć bywała więc wyobrażana jako archiwum czy magazyn, z gablotami na podobieństwo gablot meblujących gabinet osobliwości⁴². Ich półki wypełniają się ideami, z których część szybko znika, ale część na stałe pozostaje w pamięci, niektóre w jej odległych zakamarkach. Tam, jak twierdził św. Augustyn: „pamięć moja rozbiła swe przestrzenne pałace, w których kryją się skarby niezliczonych obrazów wszelkiego rodzaju rzeczy, nagromadzone przez zmysły. Tam również spoczywają w ukryciu wszelkie nasze myśli, [...] cokolwiek tylko zostało złożone na przechowanie, a czego jeszcze nie pochłonęło i nie zagrzebało zapomnienie”⁴³. John Locke pisze podobnie:

Inny sposób zachowania idei, to zdolność umysłu, dzięki której mogą ponownie ożywiać się w nim te idee, które kiedyś zostały oddalone na dalszy plan i zapomniane, jak gdyby usunięte z pola widzenia. Dzieje się tak, jeśli przedstawiamy sobie ciepło lub światło, barwę żółtą lub słodycz, gdy rzecz, która daje te wrażenia, nie jest już obecna. Jest to pamięć, która jest jakby składnicą naszych idei (*store-house of our ideas*). Umysł ludzki jest bowiem zbyt ograniczony, aby był zdolny oglądać i rozważać kilka idei na raz, a wobec tego potrzebne było miejsce, gdzie odkładałoby się te idee, które mogłyby się okazać potrzebne umysłowi kiedy indziej.⁴⁴

Pamięć przekształca więc – by posłużyć się z kolei sformułowaniem Hannah Arendt – „widzialne przedmioty w niewidzialne obrazy nadające się do przechowywania w umyśle”⁴⁵. Wspomnienia są magazynowane w pamięci i przechowywane tam jak eksponaty w muzeum – wyłączone z biegu czasu i zastygłe w bezruchu.

Antidotum na opium czasu

Temat historii, pamięci oraz ich złożonych relacji powraca w tekstach Browne’a nieustannie i w rozmaitych formach. Bywa erudycyjną wzmianką

⁴⁰ Ibidem, s. 102.

⁴¹ P. Findlen, *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, University of California Press, Berkeley 1994, s. 97-209.

⁴² D. Draaisma, *Metaphors of Memory. A History of Ideas About the Mind*, tłum. P. Vincent, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 44.

⁴³ Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum., wstęp i oprac. J. Czuj, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1955, s. 203-204.

⁴⁴ J. Locke, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, przeł. B.J. Gawecki, t. II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1955, s. 180.

⁴⁵ H. Arendt, *Myslenie*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, Czytelnik, Warszawa 1991, s. 103.

o dawno minionej przeszłości, bywa tęsknotą za nieobecny przyjacielem, bywa też opowieścią o lokalnej historii. Ta ostatnia także przybiera różne postaci: raz jest mikrohistoryczną narracją, której celem jest precyzyjna rekonstrukcja faktów, narysowanych w niewielkiej skali. Innym razem staje się osobistą opowieścią, która wydarzenia miejscowe traktuje tylko jako punkt wyjścia, projektuje je wedle swojej własnej wrażliwości i szuka w nich sposobności, by odpowiadać na osobiste pytania⁴⁶. Najlepszym przykładem tej drugiej strategii autorskiej jest *Hydriotaphia, or the Urne-Burriall*. Na pierwszych stronach Browne opisuje czas jako gabinet osobliwości, który „mieści nieskończenie wiele okazów wszelkich gatunków, który odsłania dawne rzeczy w niebie, odkrywa nowe rzeczy w ziemi”⁴⁷. Traktat powstał w 1658 roku, zainspirowany znaleziskiem archeologicznym w Walsingham w hrabstwie Norfolk, gdzie odkopano urny grobowe z czasów rzymskich. Znalezisko nie było ewenementem: w tym samym czasie podobnego dokonano w hrabstwie Kent, a wspomniany już William Burton pisał o „wielkiej ilości rzymskich urn znalezionych ostatnio w wykopaliskach”. Starannie wydobywano je, opisywano, studiowano i sprzedawano czy wymieniano jako podarunki między uczonymi antykwariuszami⁴⁸. Odkrycie stało się dla Browne’a punktem wyjścia do namysłu nad sposobami upamiętniania zmarłych i nad niszczyielskim działaniem czasu. Gliniane urny z ludzkimi szczątkami przez setki lat spoczywające w ziemi tuż pod stopami jawią mu się jako coś nieskończenie kruche, cudownie ocalonego z niepowstrzymanego pędu czasu⁴⁹. „Skarby czasu leżą obficie, w postaci urn, monet czy posągów, rozproszone tuż pod korzeniami warzyw”, zauważa przytomnie na początku swoich rozważań⁵⁰. W konsekwencji cały tekst staje się utrzymaną w elegijnym tonie medytacją nad daremnością ludzkiego życia i ludzkiej pamięci⁵¹. Bywa także odczytywany jako obrona uroczystych ceremonii pogrzebowych⁵², na przekór purytańskim zakazom obowiązującym wtedy, gdy się ukazał. W myśl *Order for the burriall of the dead*, wydanego jako oficjalne stanowisko kościoła anglikańskiego, zmarłych należało chować bez żadnych ceremonii. W takim kontekście Browne’owski katalog obyczajów funeralnych wydaje się tyleż dyskretnym sygnałem nieposłuszeństwa, ileż

⁴⁶ Por. P. Nora, *Między pamięcią a historią*, przeł. P. Mościcki, „Tytuł roboczy: Archiwum” 2009 nr 2, s. 4-12.

⁴⁷ T. Browne, *Hydriotaphia*, op. cit., s. 97.

⁴⁸ G. Parry, *Thomas Browne and the Uses of Antiquity*, op. cit., s. 71.

⁴⁹ Ibidem, s. 66.

⁵⁰ T. Browne, *Hydriotaphia*, op. cit., s. 97.

⁵¹ S. Cadman Seelig, „Speak that I may see thee”: *The Styles of Thomas Browne*, [w:] *Sir Thomas Browne. The World Proposed*, op. cit., s. 28.

⁵² Por. P. Mayor, *Urne-Burriall and the Interregnum Royalist*, [w:] „A man very well studied”: *New Contexts for Thomas Browne*, op. cit., s. 191-210.

opowiedzeniem się po stronie ciągłości obrzędów kulturowych, przerwanej arbitralną decyzją władzy⁵³. Tekst nie daje się jednak zredukować do deklaracji społeczno-politycznej, jest bowiem przede wszystkim niepokojącym traktatem o zapomnieniu, w którym wszyscy się pograżymy. Spośród wszystkich pism Browne'a, *Hydriotaphia* ma najbardziej melancholijną wymowę: mówi o niemożności ocalenia czegokolwiek od zniszczenia, którym jest czas.

Nie ma nic prawdziwie nieśmiertelnego, poza samą nieśmiertelnością; co nie ma początku, nie może mieć i końca. Wszystko inne jest ograniczone i podlega zniszczeniu będącemu szczególną odmianą konieczności, która nie może zniszczyć samej siebie. A jest to najwyższy stopień wszechmocy: być tak potężnym, że nie doświadczać nawet skutków własnej potęgi. Wystarcza nam idea chrześcijańskiej nieśmiertelności, która niweczy wszelką ziemską chwałę, bo po śmierci, niezależnie od tego, gdzie trafimy, ziemską pamięć o nas traci znaczenie. Tylko Bóg może zniszczyć nasze dusze i zapewnić zmartwychwstanie naszym ciałom, a jednak nawet On nie obiecał nam trwania. Dlatego jest tak prawdopodobne, że ci, którzy mieli najśmielsze oczekiwania, doznali przykrego zawodu; trzymając się za wszelką cenę przy życiu, tylko odwlekamy zapomnienie, w którym się kiedyś pograżymy.⁵⁴

Odwieczne ludzkie wysiłki, by zapewnić sobie trwanie nawet po śmierci – poprzez wierzenia, mity, sztukę – wydają się Browne'owi równie bezcelowe, co godne szacunku. Pisze: „A jednak człowiek jest szlachetnym zwierzęciem nadającym pozór wspaniałości nawet swoim prochom, upiększającym nawet groby, na równi celebrującym narodziny i śmierć”⁵⁵. A mimo to „nie ma antidotum na opium upływającego czasu”. Pozostaną z nas w najlepszym razie „inicjały imion, studiowane przez antykwariuszy”⁵⁶.

Podobny temat, choć utrzymany w odmiennej tonacji, porusza późniejszy tekst Browne'a *Repertorium*. Jeśli *Traktat o urnach* mówił o daremności pamięci, to *Repertorium* jest próbą walki z zapomnieniem. Także wychodzi od lokalnej historii, a mianowicie od ataku ikonoklastów na katedrę w Norwich w czasie wojny domowej. Kościół został wówczas splądrowany, a jego wyposażenie zniszczone. Nie oszczędzono nawet płyt nagrobnych ani strojów liturgicznych, które purytanie wynieśli na rynek miasta i „wrzucili [...] do rozpalonego w tym celu ognia, wznosząc okrzyki radości”⁵⁷. Atak ten – zwłaszcza skute inskrypcje nagrobne – musiał przejąć Browne'a zgrozą, skoro opracował szczegółowy opis wnętrza katedry, z wyliczeniem

⁵³ Por. A. Guibbory, *Ceremony and Community from Herbert to Milton*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 119-146.

⁵⁴ T. Browne, *Hydriotaphia*, op. cit., s. 137.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem, s. 134.

⁵⁷ J. Hall, *Bishop Hall's Hard Measure*, London 1710, s. 140-141, cyt. za: M. Swann, *Curiosities and Texts: The Culture of Collecting in Early Modern England*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2001, s. 123.

zniszczonych grobów i pomników, obejmującym nazwiska i życiorysy „wielu szlacheckich i znaczących osób” oraz dokładne miejsca ich pochówku. *Repertorium* jest zatem próbą rekonstrukcji zniszczeń i przywrócenia zerwanej ciągłości, przede wszystkim ciągłości pamięci o zmarłych, których nagrobki zniszczono. Spisane po restauracji monarchii w 1660 roku *Repertorium* ma silne konotacje polityczne i może być – z reguły jest – odczytywane jako deklaracja rojalizmu. Wyliczenie ma odmienny od innych tekstów Browne’a, rzeczowy, a nawet oschły ton: autor ogranicza się do przytoczenia faktów, nie komentuje ich ani nie wdaje się w dygresje, tak charakterystyczne dla jego stylu. Lokalna historia i jej aktorzy – biskupi, lordowie, urzędnicy dworscy, właściciele ziemscy – zostali potraktowani z powagą i najwyższym skupieniem. Co więcej, wyliczenie jest tak drobiazgowo, że robi wrażenie bezpośredniego opisu, a nie odtworzenia stanu rzeczy sprzed kilkunastu lat. Rekonstruując porządek wystroju katedry, Browne rekonstruuje też stojący za nim porządek społeczny. Zniszczone dzieła architektury i rzeźby wydają się jego – wciąż uchwytną – emanacją. Za Browne’owską próbą przywołania obrazu przedwojennej elity Norfolku stoi więc przekonanie, że indywidualna pamięć funkcjonuje zawsze w ramach społecznych. Jeśli *Traktat o urnach* wychodził od społecznego faktu, by dojść do indywidualnej, a nawet intymnej, refleksji, *Repertorium* zdaje się twierdzić, że wspomnienia nie są kwestią czysto indywidualną, zawsze odnoszą się do życia wspólnoty⁵⁸. Innymi słowy, nie ma wyraźnej granicy między pamięcią indywidualną a wspólnotową pamięcią kulturową i tę ostatnią właśnie Browne próbuje utrwalić. Browne zdaje się wiedzieć, że pamięć wspólnotowa musi być skonstruowana wedle tego samego procesu, którym rządzi się pamięć indywidualna: a więc wybiórczego tasowania faktów i układania z nich nowej całości. Ta opowieść o przeszłości, którą opowiada samej sobie wspólnota, odnosi się zawsze do porządku symbolicznego, praktyk i instytucji realizujących ten porządek. W ten sposób pamięć zbiorowa nie jest tylko obrazem minionej przeszłości, jest „ogniskiem tradycji”⁵⁹ zdolnym konsolidować społeczność. Warto przy tym podkreślić, że – zwracał na to uwagę Maurice Halbwachs – tak jak nie istnieje pamięć indywidualna niezależna od ram społecznych, tak samo nie istnieje pamięć wspólnotowa oderwana od prywatnych wspomnień pojedynczych ludzi. *Repertorium* Browne’a jest właśnie próbą podniesienia indywidualnego wspomnienia do rangi wspólnotowej opowieści, a zniszczone przedmioty materialne o wielkiej sile symbolicznej stają się mediami pamięci.

⁵⁸ A. Edl, *Cultural Memory Studies: An Introduction*, [w:] *Cultural Memory, Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, red. A. Erll, A. Nünning, de Gruyter, Berlin, New York 2008, s. 5.

⁵⁹ M. Król, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, PWN, Warszawa 1969, s. XIX.

Zamknięte muzeum wyobraźni

Browne'a szczególnie pociąga to, co osobliwe, jednostkowe, to, co wy-
myka się klasyfikacji. Ta fascynacja doprowadzi go do stworzenia katalogu
fikcyjnych książek, dzieł sztuki i osobliwości natury, stanowiących eks-
ponaty wyobrazonego muzeum⁶⁰. To muzeum, czy raczej gabinet osobli-
wości, istniejący tylko w wyobraźni Browne'a w postaci owego katalogu,
zyskuje miano *Musæum Clausum*: Muzeum Zamkniętego. Pełny tytuł tego
dziełka – którego zamysł chętnie przypisalibyśmy Borgesowi – brzmi: *Mu-
sæum Clausum, or, Bibliotheca Abscondita Containing Some remarkable Books,
Antiquities, Pictures and Rarities of several kinds, scarce or never seen by any man
now living* (Muzeum Zamknięte, albo Biblioteka Ukryta, zawierająca wiele
nadzwyczajnych ksiąg, starożytności, obrazów i osobliwości różnego rodza-
ju, niewidzianych okiem żadnego człowieka dziś żyjącego). Te tajemnicze
zbiory opisane zostały do tego stopnia szczegółowo, aby czytelnik uwie-
rzył, że istnieją naprawdę. Jeśli w *Repertorium* szczegółowość opisu miała
służyć obiektywizmowi i wiarygodności, tutaj odwrotnie – jest narzędziem
konstruowania kunsztownej fikcji. Katalog został wkomponowany w list
do anonimowego przyjaciela, uczonego i kolekcjonera. Rozpoczyna się
od podziękowań za wypożyczony „Katalog książek, osobliwości i okazów
sztuki i natury” oraz od krótkiego wyliczenia współczesnych europejskich
kolekcji: *Musæum Aldrovandi*, *Musæum Calceolarianum*, *Casa Abbellitta*,
gabinety Rudolfa II w Pradze i w Wiedniu. W podzięce Browne prezentuje
„wykaz kolekcji, której jestem pewien, żeś nie widział nigdy dotąd”⁶¹.
Katalog podzielony został na trzy części: pierwszą, obejmującą dwadzie-
ścia pozycji, poświęcono „rzadkim i nieznanym ogółowi książkom” (bywa
że w jednej pozycji jest kilka książek), drugą – rzadkim obrazom w liczbie
trzydziestu czterech, trzecią „starożytnościom i osobliwościom różnego
rodzaju”, których jest dwadzieścia pięć. Mają się tam znajdować – wśród
wielu innych – „poemat Owidiusza Naza napisany w języku getyjskim pod-
czas wygnania w Tomos”, zieleńnik sporządzony przez lekarza rzymskiego
Scriboniusza Largusa podczas wyprawy do Brytanii w 43 roku naszej ery
z wojskami cesarza Klaudiusza, *Tragedia Medei* autorstwa Diogenesa Cynika,
„dzieła Konfucjusza, sławnego filozofa chińskiego, przełożone na hiszpań-
ski”, traktat króla Salomona *De umbris idearum* (O cieniach myśli). Wśród
obrazów Browne wymienia pejzaże podwodne, wyobrażające dno Morza
Śródziemnego, podmorską łąkę u wybrzeży Prowansji, a także podwodne
góry, nokturn przedstawiający bitwę między wojskami Tamerlana a Persami

⁶⁰ T. Browne, *Musæum Clausum, or Bibliotheca Abscondita: Containing Some remarkable Books, Antiquities, Pictures and Rarities of several kinds, scarce or never seen by any man now living*, [w:] idem, *Certain Miscellany Tracts*, Printed for Charles Mearne, London 1684, s. 193-215.

⁶¹ Ibidem, s. 194.

przy świetle księżyca, zimowy krajobraz „z drzewami przykrytymi śniegiem i lodem, z górami lodowymi dryfującymi po morzu, na których usadowiły się niedźwiedzie, foki i rzadkie ptactwo”, obraz bitwy stoczonej przez Rzymian z Jazygami na zamrożonym Dunaju, jak również „kilka obrazów przedstawiających szczególnie nieludzkie tortury”, między innymi taki pokazujący metodę obdarcia człowieka żywcem ze skóry. Do trzeciej grupy skarbów należały: strusie jajo z misternie narysowaną bitwą pod Alcácer, w której trzech królów straciło życie, wyciąg z czernidla mątwy, który Hipokrates uważał za remedium na histerię, wyrzeźbiona w dużym agacie anamorfoza przedstawiająca centaury czy kamień szlachetny wydobyty z głowy sępa. Wyliczenie wieńczy typowo Browne’owska konkluzja: „Gdzie dziś znajdują się te wszystkie skarby, wie tylko Apollo. Jestem pewien, że ja Nim nie jestem”⁶².

Fikcyjny list do nieistniejącego przyjaciela zawierający opis fikcyjnych eksponatów nieistniejącego muzeum: oto, czym jest *Musæum Clausum*. Interpretowane bywa czasem jako dziełko ośmieszające kolekcjonerską manię ówczesnych uczonych. Tak czytał *Musæum Clausum* wielki badacz literatury renesansowej C.A. Patrides, zdaniem którego Browne chce podkreślić absurd wpisany w bezkrytyczne praktyki kolekcjonerskie⁶³. *Musæum Clausum* miałyby więc być literackim żartem, na podobieństwo zmyślnego katalogu biblioteki opactwa św. Wiktora pod Paryżem z siódmego rozdziału *Gargantui i Pantagruela* Rabelais’ego. Rabelais przytacza katalog osobliwych tytułów, jak pisze Boy, „dziwolągów częścią wymyślonych, częścią przekreślonych”, by zakpić z jałowej wiedzy scholastycznej i z erudycji kolekcjonerów książek. Tytuły nie pozostawiają wątpliwości, skoro są tam takie dzieła, jak: *Knebel teologiczny*, *Łopatologia kaznodziei ułożona przez Tir-lupena*, *Papucie, alias cizemki cierpliwości*, *Tygielek kontemplacji*, *Pogrzebacz spowiedników*, *Żłób na siano adwokatów*, *Okpijdusztwo oficjantów*, *Almanach wiecznotrwały dla podagryków i francowatych czy Sześćdziesiąt i dziewięć brewiarzy na gęstym szmalcu*, by wymienić tylko co przyzwoitsze tytuły. Podobne dziełko, także w satyrycznej tonacji, stworzył w Anglii John Donne. Jego *The courtier’s library, or, Catalogus librorum aulicorum incomparabilium et non vendibilium* (Biblioteka dworzanina, czyli Katalog książek książęcych, niezrównanych i nieosiągalnych) to spis tytułów trzydziestu czterech fikcyjnych książek, przypisanych – co ciekawe – rzeczywistym autorom. Zawiera aluzje do książek czy autorów wtedy głośnych, dziś w dużej mierze zapomnianych. Satyra jest więc znacznie ostrzejsza, bo skierowana *ad personam* i być może

⁶² Ibidem, s. 215.

⁶³ C.A. Patrides, „*The Best Part of Nothing*”: *Sir Thomas Browne and the Strategy of Inditection*, [w:] *Approaches to Sir Thomas Browne: The Ann Arbor Tercentenary Lectures and Essays*, red. C.A. Patrides, University of Missouri Press, Columbia [1982], s. 32-33.

dlatego dziełko to, napisane w pierwszej dekadzie siedemnastego wieku, zostało wydane dopiero w roku 1650. Donne wymienia między innymi: *O skróceniu modlitw Pańskich* Marcina Lutra, *O rozróżnianiu płci i obojactwie u atomów* Nicolasa Hilla, *O tym, że chimera jest znakiem antychrysta* anoniimowego uczonego z Sorbony, *Naśladowanie Mojżesza. Sztuka noszenia ubrań czterdzieści lat z górą* angielskiego autora Topcliffe'a czy *O żeglowności wód niebiańskich i o tym, czy statki z Firmamentu przyplyną do naszych wybrzeży w Dniu Sądu Ostatecznego* Johna Dee. Widzimy więc podobny pomysł, jak u Rabelais'ego, ale w subtelniejszym, a zarazem ostrzejszym wykonaniu. Przedmiotem kpiny jest powierzchowna dworska erudycja, sama w sobie będąca parodią renesansowej wiedzy. „Z tymi książkami na podorędziu będziesz mógł w każdej dziedzinie wiedzy nagle zabłysnąć jako autorytet”, kwituje ironicznie Donne. Wśród książek wymienionych w katalogu jest też *Uwierz, że coś masz i miej to. Podręcznik dla antykwariuszy: wielka księga małych rzeczy podyktowana przez Waltera Cope'a, spisana przez jego żonę i przetłumaczona na łacinę przez jego sekretarza Johna Pory'ego*. Tytuł zawiera autoironiczną aluzję do obowiązków Donne'a jako sekretarza Sir Thomasa Egertona, Lorda Strażnika Wielkiej Pieczęci⁶⁴, niezależnie jednak od piętrowego żartu, fraza „Uwierz, że coś masz i miej to” stanowiłaby wcale zgrabne motto dla *Musæum Clausum*.

Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że zamysł autorski Browne'a różni się od tych opisanych powyżej. Nie budzi wątpliwości, że u Rabelais'go i Donne'a mamy do czynienia z żartem, z parodią uczonego katalogu. Tymczasem tekst Browne'a – choć niepozbawiony humoru, subtelnego *tongue-in-cheek* – jest utrzymany w zupełnie innym tonie. Jego styl nie odbiega od pozostałych dzieł Browne'a: jest w równym stopniu nasycony uczonymi aluzjami, zapomnianymi tajemnicami antyku, zetłalymi paradoksami. Nie tyle bawi czytelnika, ile urzeka go brzmieniem zdań, niepokojem ewokowanych obrazów, rozległością skojarzeń. Skala i charakter zbiorów nie odbiegają znacząco od tego, co Browne gromadził w swoim domu w Norwich: różnica jest tylko kwestią stopnia. Jeśli on sam kolekcjonował rzeczy rzadkie, cenne i osobliwe, w wyobrażonym muzeum zebrał te najrzadsze, najcenniejsze i najosobliwsze. *Musæum Clausum* – ta „wymaglinowana skarbnica, istniejąca wyłącznie w głowie [Browne'a] i dostępna jedynie za pośrednictwem liter na papierze”⁶⁵ – to idealny czy wręcz utopijny gabinet osobliwości. Choć większość jego zbiorów mogłaby istnieć naprawdę, stężenie niezwykłości jest tak wielkie, że udało się zeń wydestylować czystą ideę kolekcjonowania. Nieistniejące dzieła są śladem utraconej świetności, są „emblemami

⁶⁴ Zob. P. Brown, „*Hac ex consilio meo via progredieris*”: *Courtly Reading and Secretarial Mediation in Donne's The Courtier's Library*, „*Renaissance Quarterly*” 2008, vol. 61, s. 833-866.

⁶⁵ W.G. Sebald, *Pierścienie Saturna*, op. cit., s. 309-310.

próżności śmiertelników”: „pogańskimi marnościami, którym zdawało się, że świat będzie trwał wiecznie”⁶⁶.

Przede wszystkim są jednak semioforami: znakami niewidzialnego, cennymi ze względu na swoją materialną postać, ze względu na kształt, jaki im nadano, przez związek z wyjątkowymi ludźmi albo pamięć o minionych zdarzeniach⁶⁷. Semiofory, twierdzi Pomian, odsłaniają swoje znaczenie, gdy są oglądane, są w pełni semioforami, gdy wchodzi w skład kolekcji i są tym bardziej znaczące i cenne, im mniej mają użyteczności. Kolekcja Musæum Clausum nie jest otwartym dla publiczności muzeum, lecz prywatną – zamkniętą, ukrytą, jak podkreśla tytuł - przestrzenią, w której samotny człowiek spotyka się z niewidzialnym. Jest to przestrzeń tworzenia: rozumiana dosłownie – jako pracownia uczonego, i metaforycznie – jako „przestrzeń w umyśle”, domena wyobraźni. Jest tym samym Browne’owskim *musée imaginaire*, w którym pisarz gromadzi zachowane w pamięci obrazy. Muzeum wyobraźni – zdaniem Malraux – pokazuje nam to, czego zobaczyć nie możemy: dzieła odległe, nie dające się przenieść, zaginione. Malraux pisze:

Spełnia podwójną rolę. Z jednej strony jest ono rzeczywistością symboli i kodów kulturowych, przestrzenią sensów i znaczeń, jakie w kulturze znajdują swoje istnienie. Z drugiej strony muzeum imaginacji spełnia rolę ponadczasową, umieszczając kulturowe sensory i znaczenia w historii, spajając przeszłość z teraźniejszością, przywracając kulturze to, co zostało w niej umieszczone dawno temu i zapoznane. Dodatkowy aspekt muzeum imaginacji ma charakter egzystencjalny, stwarza bowiem przestrzeń, poprzez którą wyraża się człowiek, w której rozwija swoją świadomość, dokonuje aktów autorefleksji i rozpoznania, czym jest on sam wobec otaczającego go świata.⁶⁸

Muzeum wyobraźni Browne’a to przestrzeń wiedzy wyobrażonej jako gabinet osobliwości – wiedzy pojmowanej jako zdolność dostrzegania niewidzialnego. Fikcyjne eksponaty Musæum Clausum przynależą zaś do świata, w którym niewidzialne objawiało się przede wszystkim pod postacią przeszłości: to, co minione, określa kształt teraźniejszości a pamięć jest nierozdzielna od tożsamości. Locke twierdził zresztą, że nie istnieje tożsamość inna niż ta konstruowana i rekonstruowana dzięki pamięci, poprzez wspomnianie, kim się było i odnoszenie dawnego ja do teraźniejszego. Gabinet osobliwości Browne’a stanowi więc odpowiednik tego, co Kantor nazywał „pokoikiem wyobraźni”: miejscem, gdzie wyobraźnia projektuje fikcyjne obrazy, miejscem spotkania ze zjawami przeszłości, w tym także z dawnym sobą. A więc miejscem, gdzie pojęcia rzeczywistości i fikcji przecinają się:

⁶⁶ T. Browne, *Hydriotaphia*, op. cit., s. 133.

⁶⁷ Por. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości: Paryż, Wenecja XVI–XVIII wiek*, op. cit., s. 35.

⁶⁸ A. Malraux, *Przemijanie a literatura*, tłum. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1982, s. 102.

„Będziemy musieli rozszerzyć / pojęcie Realności na teren / tak nieuchwytny fizycznie, jak / PAMIĘĆ. / Uznać Pamięć za Realność. / To znaczy stworzyć / realną strukturę pamięci”⁶⁹. Ta struktura pamięci nie jest w wypadku Browne’a pałacem jak u Cyserona ani teatrem jak u Fludda, ale „najwspanialszą rupieciarnią”, która tak podobała się Virginii Woolf. Zanurzając się w jej zakamarkach, możemy odkryć, że „nosimy w sobie wszystkie cuda, których szukamy poza nami; całą Afrykę i jej cudowności mamy w sobie”⁷⁰.

⁶⁹ T. Kantor, *Dziś są moje urodziny*, [w:] idem, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Wrocław–Kraków 2005, s. 238.

⁷⁰ T. Browne, *Religio Medici*, op. cit., s. 19.

Michał Maślowski

Parabole Eucharystii u Norwida

Projekt studiów poświęconych teologii literatury wydaje się znakomicie odpowiadać potrzebom duchowym współczesności. Świadectwo literackie okazuje się bowiem bliższe doświadczeniom życia w społeczeństwach zsekularyzowanych, o zachwianej hierarchii wartości i odniesień, pluralistycznych i indywidualistycznych niż teoretyczny dyskurs. Jedynym odniesieniem mniej więcej powszechnym pozostają prawa człowieka i sama koncepcja człowieka jako osoby, *persona*. Nie od rzeczy będzie w tym miejscu przypomnieć, że termin *persona* pochodzi z teologii, gdzie wskazywał na hipostazę osób Trójcy Świętej. Pierwotnie zaś oznaczał maskę (rolę teatralną), godność i funkcję społeczną. Obecnie pojęcie osoby w rozumieniu personalistycznym wnosi w zsekularyzowany świat wymiar sakralności.

Centralne miejsce pojęcia osoby tłumaczy, dlaczego podejście antropocentryczne do duchowości zyskało od połowy dziewiętnastego wieku, a nawet od rewolucji francuskiej, znaczenie zasadnicze i dlaczego pojawiły się rozmaite „religie ludzkości”¹ – przy postępującej jednocześnie klerykalizacji Watykanu. Pogłębiająca się przepaść pomiędzy życiem laickim a religią spowodowała szereg kryzysów, jak potępienie liberalizmu religijnego (pismo „L’Avenir”)², czy modernizmu – na początku dwudziestego wieku³. Stulecie to ochrzczono wiekiem „mistrzów podejrzeń” (P. Ricœur): Marksa, Nietzchego i Freuda, z których zrodził się następnie postmodernizm.

Do listy tej należałoby dorzucić również odkrycia psychologii analitycznej Junga wraz z jego pojęciem archetypów. Jest to znowu myśl o charakterze

¹ Por. E. Poulat, *La religion de l’humanité*, „Bulletin des Amis de Pierre Leroux” 1995 nr 12; P. Benichou, *Le temps des prophètes. Doctrines de l’âge romantique*, Paris 1977; a także książki Pierre’a Mamenta opisującego cywilizację współczesną, np. *Les métamorphoses de la cité: Essai sur la dynamique de l’Occident*, Flammarion, Paris 2012; *Le regard politique* [rozmowy z Bénédicte Delorme-Montini], Flammarion, Paris 2010; *La Cité de l’homme*, Flammarion, Paris 2012.

² Jean-Marie Mayeur, *Catholicisme social et démocratie chrétienne. Principes romains, expériences françaises*, Éd. du Cerf, Paris 1986.

³ Émile Poulat, *Histoire, dogme et critique dans la crise moderniste*, Albin Michel, Paris 1996.

antropocentrycznym, ale operująca transosobowym pojęciem „nieświadomości zbiorowej” i archetypami zakodowanymi w podświadomości jako program zachowań. Perspektywa ta pozwala przekraczać uwarunkowania socjologii i religii czy kultur, dążąc do planetarnej wizji człowieka. Logika teleologiczna, nakierowana na cel, wydaje się wtedy bardziej istotna niż ary-stotelesowska, przyczynowo-skutkowa, czyli perspektywa eschatologiczna okazuje się ważniejsza od historycznej. Inaczej rzecz ujmując: w kulturze europejskiej następuje starcie tradycji oświeceniowej z romantyczną – racjonalnej organizacji życia zbiorowego według ideałów sprawiedliwości i równości z ambicją samorealizacji, w systemie wolności indywidualnej i zbiorowej, zgodnie z ideałem uczestnictwa.

W tym kontekście studia nad teologią literatury – odbijającą życie człowieka – wydają się głęboko uzasadnione. Sam zająłem się ponad dwadzieścia lat temu teologią implicite w dziele Mickiewicza, centralnym dla duchowego przewrotu, którego dokonał. Nazwałem go wówczas „prometeizmem chrześcijańskim”⁴. Charakteryzował się przewagą struktury wstępującej rozwoju człowieka nad hierarchiczną, zstępującą (wszystko pochodzi od Boga i dostępne jest wyłącznie poprzez Kościół). Zamiast hierarchicznego podporządkowania pojawiła się wówczas możliwość zbiorowego przeżywania bezpośredniego kontaktu z Bogiem i z braćmi – z Bogiem-Bratem, którym był Chrystus. Przewrót ów sprowadziłem do syntetycznej formuły: „Instytucjonalna, oparta na Tradycji religia indywidualistyczna staje się tu wcielającą się w historię religią profetycznego dynamizmu wspólnoty i charyzmatycznych misji indywidualnych, wynikających ze zbiorowych celów”⁵.

Trudno przecenić wpływ Mickiewicza na religijność polską, ale już mniej na teologię, bo był on przeważnie traktowany w Polsce jako genialny poeta, ale heretyk. Trzeba było dopiero wielkich teologów zachodnich, jak Henry de Lubac i Charles Journet, by docenić wielkość jego wiary i wizji odnowionego chrześcijaństwa⁶. Charakterystyczne, że teologowie ci byli jednymi z ojców przemian duchowych Soboru Watykańskiego II. Również Karol Wojtyła, uczestniczący w soborze jako biskup Krakowa silnie utożsamiał się z nauką Mickiewicza⁷. Drugim z poetyckich „ojców duchowych” Wojtyły był Norwid, który bezpośrednio zainspirował zwłaszcza dwie fundamentalne encykliki papieża otwierające jego pontyfikat i wciąż chyba niezbyt rozumiane we wszystkich swoich konsekwencjach.

⁴ Zob. M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, PIW, Warszawa 1998.

⁵ Ibidem, s. 309.

⁶ Zob. H. de Lubac *La postérité spirituelle de Joachim de Flore*, t. II: *De Saint-Simon à nos jours*, Lethelleux 1981, gdzie znajdują się dwa rozdziały o Mickiewiczu; Ch. Journet, *Wprowadzenie*, [w:] A. Mickiewicz, *Le livre des pèlerins polonais*, Eglhoff, Paris 1947. Por. M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały...*, op. cit.

⁷ Por. artykuły *Mickiewiczowski Gestus Karola Wojtyły i Ostatni polski romantyk*, [w:] M. Masłowski, *Problemy tożsamości. Szkice mickiewiczowskie i (post)romantyczne*, IESW, Lublin 2006, s. 409-447.

Nowoczesna duchowość religijna

Zastanawiając się na fenomenem Norwida, odrzuconego przez współczesnych i odkrytego dopiero nawet nie przez późnych wnuków, a przez prawnuków, wybitny krytyk literacki Jan Błoński uznał, że jego obecny wpływ tłumaczyć należy właśnie przez przemiany duchowości religijnej współczesnego świata. Dla Norwida bowiem – pisał w 1967 roku, a więc jeszcze przed wyborem papieża Polaka:

Kościół to ludzkość właśnie – jeśli tylko ożywiona poczuciem pracowniczego obywatela i złańniona – choćby niedoskonale określanego – ideału. Pochwała Spartakusa, Byrona, Bema, Browna, Abd-el-Kadera... poganina, buntownika, ateisty, heretyka, mahomenitanina... nie była więc dla Norwida [...] niekonsekwencją. Wszyscy oni, chociaż z różnych i nieraz zaskakujących powodów, otrzymali niejako chrzest z rąk poety: „Niech żyź sieroty, żyź kaleki, / Zabłyśnij Tobie, jakby chrzest”⁸. Tak hojne ujęcie formuły o kościele, poza którym nie ma zbawienia [...] ma jednak znaczną tradycję teologiczną. Chrześcijaństwo Norwida było, jeśli wolno tak paradoksalnie powiedzieć, tylko mistycznie zinstytucjonalizowane [...]. Skoro człowiek kona poza kościołem, jak we fraszce o Michelecie, Bóg także jest poza kościołem, ponieważ jest w człowieku cierpiącym.⁹

Słowa te znakomicie uzasadniają pochylenie się nad „teologią implicite” Norwida, choć wiele prac na ten i zbliżone tematy już powstało – szczególnie ks. A. Dunajskiego „*Słowo stało się siłą*”. *Zarys Norwidowej teologii słowa* (Peplin 1996), wybitne prace S. Sawickiego, M. Maciejewskiego, J. Puzyniny, E. Feliksiak i nie tylko¹⁰.

Ks. Dunajski uzasadnia swoje studia stwierdzeniami Stefana Sawickiego, które warto tu także przypomnieć. Otóż istnieją „dwie relacje między literaturą a teologią oraz dwa sposoby odślaniania tego, co teologiczne w dziele literackim». Są to «teologia literatury» (gdzie «instancją ujawniającą, współtworzącą teologiczny sens wewnętrzny i zewnętrzny utworu» jest odbiorca, czyli interpretator) oraz teologia «literacka» («teologia w literaturze», gdzie «teologiczny sens zawarty *implicite* w utworze» jest sensem zaakceptowanym przez jego autora)¹¹. Można by się spierać co do „teologii literackiej”, zwłaszcza w przypadku autorów odległych w czasie, których świadomość dyskursywna często była podporządkowana ideom epoki,

⁸ C.K. Norwid, *Do Emira Abd el Kadera w Damaszku*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, red. J.W. Gomulicki, PIW, Warszawa 1971-1976, t. I, s. 326-327.

⁹ J. Błoński, *Norwid wśród prawnuków*, „*Twórczość*” 1967 nr 5 (262), s. 89.

¹⁰ Zob. S. Sawicki, *Norwida walka z formą*, PIW, Warszawa 1986; M. Maciejewski, „*Ażeby ciało powróciło w słowo*”. *Próba kerygmaticznej interpretacji literatury*, RW KUL, Lublin 1991; J. Puzynina, *Słowo – wartość – kultura*, TN KUL, Lublin 1997.

¹¹ S. Sawicki, *Sacrum w literaturze*, [w:] *Sacrum w literaturze*, red. J. Goffryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1983, s. 20, cyt. za: A. Dunajski, *Teologiczne czytanie Norwida*, Bernardinum, Peplin 1996, s. 10.

podczas gdy metafory znacznie ten horyzont przekraczały („metafora daje do myślenia”, jak pisał P. Ricœur). Tak było w przypadku Mickiewicza, tak też jest częściowo w przypadku Norwida, mimo jego dużej samoświadomości. Ale nie zmienia to perspektywy bogactwa związanego z rekonstrukcją wiary wyrażanej w metaforach i symbolach czy parabolizowanej, jak u Norwida.

Obecnie stwierdzenia o religijnym charakterze twórczości Norwida stały się oczywistością, choć od czasu do czasu cierpliwie uzupełnianą stwierdzeniami o niejednoznaczności deklaratywnej jego wierszy. Mało kto pamięta jednak, że Zmarwychwstańcy nie przyjęli go do Zgromadzenia, a sam poeta uznał, że to dobrze, bo stałby się łatwo herezjarchą. W liście do Cieszkowskiego z listopada 1850 roku pisał:

Jako *Kościół* – do którego przez lat parę wstąpić myśl miałem i pracowałem wewnątrz nad tym – to: że gdybym dziś zakonikiem stał się – *jutro herezję zrobiłbym* – nie mogąc wchodzić do Kościoła kontemplacji, bo w tym trwam i jestem, ale jako *czynnik* i pracownik – a Kościół, który na Anglię nie przez boleść irlandzką – a na Rosję nie przez boleść polską działa – nie obowiązuje mię w swej akcji. *I o ile jest w tej akcji*, zginie za niewiele już czasów, bo apostołstwo nie jest dyplomacją i kuglarstwem, i kabalistyką, ale prorocstwem szczerym.¹²

Cytat ten pokazuje jasno, że kryterium świętości jest dla Norwida współodczuwanie cierpień zbiorowości, mimo że osobiście starał się również podporządkować ascezie indywidualnej. Jak pisał do Semeneni z Londynu 12 września 1854 roku: „Widzenia dziwne natarły mnie w Ameryce i uciekłem się do spowiedzi i komunii, ale z ciężkością wywalczając to na *nieprzyjacielu dusz*, który uciska i otacza, że zaś zdrowie aż skrzypi pod tym”¹³.

W tym samym liście Norwid rozróżniał kapłaństwo, by tak rzec, eklezjalne od kapłaństwa poety: „My prorokujemy i *con-templujemy* nie przez Kościół (*con-templ-templum-ation* – *zkościelnianie*), to jest bez włożenia rąk, to jest nie przez mediację posłuszeństwa – *mais immédiatement par la nature de nos souffrances et de la verve poétique* [lecz bezpośrednio, przez samą naturę naszych cierpień i przez poetyckie natchnienie]”¹⁴. Cierpienie, doświadczenie egzystencjalne i natchnienie ukazują się w tej perspektywie jako równoważnościowe ze zinstytucjonalizowanymi gestami rytualnymi kapłana. Wydaje się to niezmiernie ważne dla zrozumienia „poetyckiej teologii” Norwida, która przemieniła po stu latach nauczanie Kościoła.

¹² C.K. Norwid, *Dziela wszystkie*, TN KUL, Lublin 2008, t. X, s. 272.

¹³ Ibidem, s. 527.

¹⁴ List do P. Semeneni z 12.09.1854, [w:] C.K. Norwid, *Dziela wszystkie*, op. cit., t. X, s. 528.

Późnym świadectwem jego inspirującej religijnie roli były bowiem wypowiedzi Karola Wojtyły, zafascynowanego jego twórczością, a także jego encykliki jako Jana Pawła II, zwłaszcza *Redemptor Hominis* i *Laborem Exercens*, wyraźnie inspirowane myślą poety. Już w swojej wczesnej twórczości Wojtyła podejmował metafory norwidowskie kojarzące rzeczywistość sakramentów i życia ludzkiego¹⁵. Tak jak Norwid w *Fortepianie Szopena* skojarzył hostię ze zbożem, sztuką i z pracą, również Wojtyła-poeta podjął ten sam motyw w *Pieśni o Bogu ukrytym*:

Aż dotąd doszedł Bóg i zatrzymał się krok od nicości,
tak blisko naszych oczu.
Zdawało się sercom otwartym, zdawało się sercom prostym,
że zniknął w cieniu kłosów.¹⁶

W wierszach Norwida i Wojtyły pomiędzy obecnością Boga, zbożem i chlebem – „owocem ziemi i pracy rąk ludzkich” (zgodnie z formułą Eucharystii) – a nami znajduje się praca. Praca zbiorowa. Długa i „wierna literze”, w przeciwieństwie do gromu, który przemija i nie sieje – jak pisał Norwid w *Rzeczy o wolności słowa*:

Powiadają: [...]
Że duch bywa materii-marnotrawstwa bliskim,
Że zaiste jest wielkim natchnienie wulkanu [...]
Ciemnota [średniowieczna] – która mimo niezgrabne praktyki –
Stworzyła Arcydzieła – stworzyła: *Języki!*
Tych się nie tworzy sennym natchnienia polotem,
Zboże po burzy wstawa, lecz nie siane grzmotem,
I raczej praca długa a wierna literze
Całokształty takowe urabia i strzeże.¹⁷

Filozofii wysiłku ludzkiego i pracy Norwid poświęcił zwłaszcza *Promethidiona*, który wyraźnie zainspirował *Laborem exercens*, encyklikę z 1981 roku związaną tematycznie z pierwszą „Solidarnością”. Dla nas najważniejszy wydaje się związek pomiędzy pracą, samostwarzaniem się człowieczości człowieka i Sensem, nadającym życiu kierunek¹⁸.

W szkicu tym postaramy się pokazać u Norwida antropologiczny sens religii i sztuki zakorzenionych w doświadczeniu pracy zbiorowej oraz sakramentów wtopionych w sublimację wysiłku, cierpienia i kontaktu międzyludzkiego. Zatrzymamy się na metaforach Eucharystii, chleba

¹⁵ Por. M. Masłowski, *Ostatni polski romantyk*, op. cit.

¹⁶ K. Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Znak, Kraków 1979, s. 19.

¹⁷ C.K. Norwid, *Rzecz o wolności słowa*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, op. cit., t. IV, s. 261-263.

¹⁸ Rozwinięcie w artykule: M. Masłowski, *Zarys antropologii kultury w dziele Norwida*, „Studia Norwidiana” 2016, t. 34, s. 3-20.

i wina – męczeństwa, przemieniania rzeczywistości – żeby następnie wydobyc egzystencjalny wymiar ofiary, i wreszcie na uniwersalizacji etycznej zachowań człowieka zbiorowego.

U Norwida o sensie pracy mówią słynne wersety *Promethidiona* o powstawaniu „na rękach z ziemi” Prometeja-Adama, „wiecznego-człowieka”, który kształtował następnie kolejne cywilizacje¹⁹, a poprzez nie – poczucie sensu, które Norwid nazywa też „prawdą”²⁰. Przez pracę człowiek zmartwychwstaje („praca, by się zmartwychwstało”²¹ czyli jakby poprzez samą swą dynamikę wewnętrzną). Natomiast Sens ma zawsze charakter zbiorowy, jest „opiniją” wynikającą z dialogu: „tylko przez harmonię tradycyjną pracy narodu ten *dialog*, ta rozmowa myśli ludowej z myślą społeczeństwa odbywa się”²². A głos „opinii”, „*ojczyzn ojczyzny*”²³, mówi „przez potów, krwi i łez kropelki”²⁴. Zatem poprzez zbiorowy wysiłek pracy, poprzez ofiarę życia i poprzez westchnienie żalu – łączy.

Więź pomiędzy pracą a sztuką wyrażają znane fragmenty *Promethidiona*:

I stąd największym prosty lud poetą,
Co nuci z dłońmi ziemią brązowemi,
A wieszczę periodem pieśni i profetą,
Odlatującym z pieśniami od ziemi.²⁵

Czyli rytmy i melodie rodzą się z doświadczenia pracy i są następnie przetwarzane, sublimowane przez artystę-wieszca, jak – w tym poemacie – przez Chopina: „Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej Ludzkość całą – podnoszenie *ludowego* do *Ludzkości* [...] przez wewnętrzny rozwój dojrzałości...”²⁶ – to według Norwida istota sztuki kompozytora. A „*Narodowy artysta organizuje wyobraźnię, jak na przykład polityk narodowy organizuje siły stanu...*”²⁷. „Siły postaciowania” nadają wtedy życiu i pracy Sens.

Sztuka, piękno i miłość oraz prawda rodzą się zatem z pracy zbiorowej. To wielka teza *Promethidiona*, zapowiadająca już *Fortepian Szopena*, a także – o wiek późniejszą – encyklikę *Laborem exercens*, w której człowiek jawi się jako współpracownik Stwórcy w dziele stworzenia i Chrystusa w dziele

¹⁹ C.K. Norwid, *Promethidion: Bogumił*, [w:] idem, *Dziela wszystkie*, op. cit., t. IV, w. 153, 161-166.

²⁰ C.K. Norwid, *Promethidion: Epilog*, [w:] idem, *Dziela wszystkie*, op. cit, t. IV.

²¹ C.K. Norwid, *Promethidion: Bogumił*, op. cit., w. 186.

²² C.K. Norwid, *Promethidion: Epilog*, op. cit., s. 136.

²³ C.K. Norwid, *Promethidion: Wiesław*, [w:] idem, *Dziela wszystkie*, op. cit., t. IV, w. 102.

²⁴ Ibidem, w. 116.

²⁵ C.K. Norwid, *Promethidion: Bogumił*, op. cit, w. 187-190.

²⁶ C.K. Norwid, *Promethidion: Epilog*, op. cit, s. 133.

²⁷ Ibidem, s. 134.

odkupywania świata. Jest to w gruncie rzeczy bliskie współczesnej antropologii, jak to się pokazało w innym miejscu²⁸.

W tym szkicu zatrzymamy się przede wszystkim na metaforach eucharystycznych Norwida jako centralnych dla rozumienia jego wiary.

Metafory „Fortepianu Szopena”

Pora przejść do centralnej metafory z *Fortepianu Szopena*. Przypomnijmy fragment, w którym Cnota starożytna identyfikuje sztukę z Eucharystią:

„Odrodziłam się w Niebie,
I stały mi się arfą – wrota,
Wstęgą – ścieżka...
Hostię – przez blade widzę zboże...
Emanuel już mieszka
Na Taborze!”²⁹

Tadeusz Filip słusznie wskazuje na motyw *t r a n s f i g u r a c j i* jako centralny dla tego fragmentu, gdyż dom wiejski przemienia się w niebo, wrota – w harfę, ścieżka – we wstęgę, zboże – w Hostię, prostota w boskość, a Piast w spirytualną esencję Polski³⁰. Norwid przywołuje trzy tradycje kulturowe: starożytną – z figurą Cnoty, polską – przez „dom modrzewiowy” i chrześcijańską – przez Hostię³¹. Przemienienie Pańskie jest niezwykle ważnym teologicznym epizodem Ewangelii, centralnym na przykład dla myśli prawosławnej³². Tutaj zostało powiązane ze sztuką, która zyskuje w takim oświetleniu znaczenie sakramentalne i teologiczne.

Zatrzymajmy się za chwilę nad symboliką sakramentalną twórczości Norwida, a szczególnie nad parabolicznym potraktowaniem przezeń rzeczywistości ludzkiej pracy i sztuki wcielających wymiar boski w działalność człowieka.

Co do *Fortepianu Szopena* istnieją rozliczne i bogate komentarze i interpretacje poematu³³, które zwalniają nas z konieczności szczegółowych odniesień. Najistotniejsze wydaje się metaforyczne nałożenie zboża, „owocu

²⁸ Zob. przypis 18.

²⁹ C.K. Norwid, *Fortepian Szopena*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, op. cit., t. II, s. 144.

³⁰ T. Filip, *C. Norwida Fortepian Szopena ze stanowiska twórczości poety odczytany*, Kraków 1949, s. 129.

³¹ Por. S. Sawicki, *Chrześcijańskie wartości poezji Norwida*, KUL, Lublin 1986. Por. też opracowanie krytyczne tego utworu: C.K. Norwid, *Promethidion: rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, wstęp i oprac. Stefan Sawicki, Universitas, Kraków 1997.

³² Mt 17, 1-13; M 9, 2-8; Łk 9, 28-36. Por. Vl. Lossky, *Théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, Aubier, Paris 1990.

³³ Zob. C.K. Norwid, *Fortepian Szopena*, oprac. A. Cedro, Wyd. Cedro i Synowie 2010.

pracy ludzkiej” na Hostię, czyli Eucharystię oraz na sztukę, zakorzenioną w zbiorowym doświadczeniu pracy. Artysta jest nie tylko genialnym indywidualistą, ale także niesie, uniwersalizuje zbiorowy wysiłek, tworzy i przeobraża kulturę, czyli sposób widzenia świata, sposób bycia-w-świecie”, jak twierdzi w swej fundamentalnej pracy o metaforze Paul Ricœur³⁴. Filozof nazywa to „odniesieniem metafory”³⁵. W przypadku Chopina chodzi o kulturę przetworzoną przez muzykę:

I była w tem Polska, od zenitu
Wszchedoskonałości dziejów
Wzięta, tęczą zachwytu – –
Polska – *przemienionych kołodziejów!*
Taż sama, zgoła,
Złoto-pszczoła!...
(Poznałciże bym ją na krańcach bytu!...) ³⁶

Termin „przemienianie” przywołuje właśnie Przemienienie Pańskie, czyli wejście ludzi poprzez pracę w wymiar Boski, kontakt z Ojcem, metanoję. Bogocześnictwo. Sztuka w tym wymiarze staje się komunią, Eucharystią. Sakramentem. Nic dziwnego, że pod wpływem Norwida Osterwa i Redutowcy uznają, że „Teatr [sztukę] stworzył Bóg dla tych, którym nie wystarcza Kościół”³⁷.

Trzeba silnie podkreślić, że ów Sakrament działa w obu kierunkach: sublimuje doświadczenie pracy a także prowadzi do przemienienia wewnętrznego nie tylko jednostkowego, ale i zbiorowego. Jest antropologicznym wymiarem uświęcania życia, kolejnym stopniem hominizacji, ucłowieczania świata. Tak by „*męczeństwo* uniepotrzebniało się na ziemi”³⁸.

Na razie jednak świadectwo krwi, wysiłku pracy i cierpienia jest konieczne. Symbolika krzyża jest w pismach Norwida wszechobecna. Powstało już wiele opracowań, które na to wskazują. Występuje jednak często niebezpośrednio – jako alegoria i emblemat, jak w *Promethidionie*, gdzie zarówno w motcie do *Bogumiła*, jak i w *Epilogu*, poeta przypomina, że należy „Nie za sobą z krzyżem Zbawiciela, ale za Zbawicielem z krzyżem swoim”

³⁴ P. Ricœur, *La métaphore vive*, Seuil, Paris 1975.

³⁵ Ricœur, odwołując się do pojęcia Frye’a – *mood*, czyli stanu ducha poety (*Anatomy of criticism*, Princeton Univ Press, 1957, s. 80) – ukazuje, że odniesieniem metafory jest specyficzny stan ducha redefiniujący rzeczywistość i pobudzający do myślenia (interpretacji) – działania przemieniającego świat (ibidem, s. 288). Ricœur tworzy tam schemat prawdy metaforycznej o charakterze napięciowym, paradoksalnym, która wchodzi w sferę dyskursu poprzez interpretację.

³⁶ C.K. Norwid, *Fortepian Szopena*, op. cit., s. 144-145.

³⁷ J. Osterwa, *Przez teatr – poza teatr*, oprac. I. Guszpit, D. Kosiński, wyd. Vistulana, Kraków 2004, s. 109.

³⁸ C.K. Norwid, *Promethidion, Epilog*, op. cit., s. 135.

postępować³⁹. Chodzi o wyszukiwanie własnej drogi do Boga i do innych, a nie o naśladowanie historycznej ascezy Jezusa.

W innym znakomitym wierszu napisanym w okresie powstania styczniowego – *Pieśni od ziemi naszej* – jako znak krzyża występuje szubienica – emblemat zbiorowej martyrologii Polaków:

Tam gdzie ostatnia świeci szubienica,
Tam jest mój środek – tam ma *stolica*,
Tam jest mój gród.⁴⁰

W *Promethidionie* krzyż jest ś r o d k i e m wszystkich cywilizacji: do uczestnictwa w sztuce dochodził: „Chryścianizm – przez przecięcie linii *ziemskiej*, horyzontalnej i linii nadziemskiej, *prostopadłej* – z nieba padłej – czyli przez znalezienie *środk* +, to jest przez tajemnicę krzyża (*środek* po polsku znaczy zarazem *sposób*)”⁴¹. *Pieśń* ma charakter róży wiatrów obejmującej cztery strony świata⁴², przeciwstawiającej sobie cywilizacje Wschodu i Zachodu, Północy i Południa⁴³. Szubienica jako ś r o d e k cywilizacji podnosi motyw męczeństwa Chrystusowego, staje się wtedy emblematem chrześcijaństwa w ogóle. *Pieśń* kończy się jednak mesjaniczną zapowiedzią tworzenia braterstwa ludów i cywilizacji:

Braterstwo ludom dam, *gdy łzy osuszę*,
Bo wiem, co *własność* ma – co ścierpieć muszę:
Bo już się *znam*.⁴⁴

Czyli w pewnym sensie szubienica-krzyż prowadzi do zmartwychpowstania narodowego poprzez romantyczne z ducha hasło „przymierza ludów”⁴⁵. Uderzają w tych słowach dwa motywy: samoświadomość zrodzona z cierpienia – poeta stał się wyspą „gdzie łąz winobranie / I czarnej krwi”. Winobranie krwi to motyw starotestamentowy (Powt 32,14 i in). Oraz powtarzający się, także w innych wierszach, motyw „łąz”. „Łąz winobranie”

³⁹ C.K. Norwid, *Promethidion*, op.cit, s. 99 i s. 140 z modyfikacją: „Nie z krzyżem Zbawiciela za sobą – ale z krzyżem *swoim* za Zbawicielem idąc [...]”.

⁴⁰ C.K. Norwid, *Pieśń od ziemi naszej*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, op. cit., t. I, s. 123-124.

⁴¹ Ibidem, s. 133.

⁴² W. Jekiel, op. cit.; G. Halkiewicz-Sojak, *Norwidowski wariant tematu słowiańskiego na romantycznym tle*, „Studia Norwidiana” 2013 z. 31; G. Halkiewicz-Sojak, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, UMK, Toruń 1988.

⁴³ E. Feliksiak, *Wschód i Zachód jako wartości w Norwidowskiej przestrzeni Krzyża*, [w:] idem, *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, TN KUL, Lublin 2001. Por. Wł. Toruń, [w:] *Między Azją i Zachodem, Kulturowy wymiar twórczości Norwida*, oprac. J.C. Moryc i R. Zajączkowski, TN KUL, Lublin 2016, s. 27-38.

⁴⁴ C.K. Norwid, *Pieśń od ziemi naszej*, op. cit., w. 34-36.

⁴⁵ Por. mój artykuł *Autonomia społeczna a „Przymierze ludów” w polskiej tradycji*, [w:] *Problemy tożsamości*, op. cit., s. 93-114.

skojarzone tu zostało z męczeństwem krzyża i koniecznością przewyciężenia cierpienia: „*gdy łyzy osuszę*” to werset nawiązujący do prorocstwa Izajasza i do Apokalipsy (Iz 25, 8 – „Pan Bóg otrze łyzy z każdego oblicza”, Ap 7, 17 – „każdą łyżę otrze Bóg z ich oczu” – i 21, 4).

Jeśli zaś powrócić do metafor *Fortepianu Szopena* można uznać, że końcowy obraz poematu: runięcie na bruk fortepianu – „podobnego do trumny” – jest jak śmierć męczeńska, w pewnym sensie ukrzyżowanie:

„Tysiąc Pasyj rozdziera go w części;
A każda wyje: „Nie ja!...
Nie ja” – zębami chrześci - -⁴⁶

Fortepian-trumna stał się w poemacie emblematem przemienienia – transfiguracji Polski i „Wszzechdoskonałości Dziejów”. A jego runięcie, gdy „*Ideal – sięgnął bruku –*”, mimo polemik na temat jego znaczenia, z pewnością tragicznego, ale też w wielu interpretacjach tej metafory jako ironicznego – ma jednak charakter profetyczny. W perspektywie eucharystycznej bowiem – gdy fortepian „sięgnął bruku”, czyli stał się własnością ludu, wszystkich ludzi – można to rozumieć jako symbol zmartwychwstania. Dlatego też słychać okrzyk: „*Ciesz się późny wnuku!...*”.

W studium o *Fortepianie Szopena* Władysław Stróżewski⁴⁷ dokonał przeglądu interpretacji zakończenia poematu, które idą od podkreślania patosu i ironii (Borowy, Makowiecki i inni) do potraktowania zakończenia jako „wiary w prawa moralne” (Filip), wreszcie „przyszłego zwycięstwa ideału (Gomulicki). Fascynujące, że jeszcze dalej w tym kierunku idzie Artur Sandauer, podkreślający, że „męczeństwo [...] strun pękających” staje się „symbolem [...] Pasji, będącej koniecznym warunkiem zmartwychwstania”. Gdyż „aby muzyka mogła zyskać nieśmiertelność, Orfeusz musi zostać rozszarpany”. Czyli „dysonans końcowy [...] to nie gorzka ironia; to wypowiedziane z całą powagą prorocstwo”⁴⁸. Trznadel również uważa, że jest to „ofiara śmiertelna ale płodna” – wyraz „ironii tragicznej”. Henryk Markiewicz zaś wskazuje, że chodzi o „symboliczną zapowiedź zespolenia [...] wartości z powszechną rzeczywistością”⁴⁹.

Niejednoznaczność interpretacji wpisana jest w poetykę Norwida, w której trzeba odnajdywać konstelacje zbliżonych motywów, by zbliżyć się do znaczenia najważniejszych nawet metafor. Metafor – by podjąć definicję Ricœura – określających sposób bycia-w-świecie i tym samym motywujących do działania. Nie można rozdzielać metafor przemieniania świata

⁴⁶ C.K. Norwid, *Fortepian Szopena*, op. cit., w. 111-113.

⁴⁷ Wł. Stróżewski, *Doskonale – wypełnienie*, [w:] *Istnienie i wartość*, Kraków 1981, s. 181-216.

⁴⁸ A. Sandauer, *Pasja św. Fortepianu*, [w:] *Matecznik literacki*, Kraków 1972, s. 26.

⁴⁹ H. Markiewicz, *Pozytywizm*, Warszawa 1978, s. 267.

i Eucharystii, w pewnym sensie sakramentu sztuki – od obrazu zdruzgotanego instrumentu i paradoksalnego czasownika „s i ę g n ą ł bruku” – czasownika wskazującego zazwyczaj górę, szczyt możliwości, osiągnięcie. Może to być ironia, ale – w kontekście metafor poematu – to raczej istotnie prorocstwo i obraz Eucharystii. I jak w czasie gry fortepianu poeta widział Hostię „przez blade zboże” i czuł obecność Bożą, gdyż „Emmanuel już mieszka na Taborze”, tak i obraz męczeństwa Fortepianu-metonimii może być rozumiany jako kielich krwi, dopełniający ofiarę chleba – pracy rąk ludzkich.

Symbolika krzyża: Czas

Norwid pisze z Nowego Jorku do Zmartwychwstańcy Jełowickiego, już po odrzuceniu jego kandydatury do Zgromadzenia: „widziałem [...] nie powiem: ukrzyżowanie, ale rozciągnięcie wszystkich zmysłów; nie na krzyżu, ale na torturze czasu tego” [18.05.1854]⁵⁰. Czyli cierpienie krzyża – to, co poeta nazywa wielokrotnie „Mszą-wieczną” – trwa przez całe życie człowieka:

Na to trzeba, żeby to nie było idea, nie atramentem, nie inteligencją – nie widzi mi się – nie systematem, ale *człowiekiem całym* – żeby aż Sakrament nie miał okrycia, jak za dni Sobieskiego – żeby aż żelazo było na nogach, jak u Kolumba – żeby aż trucizna w ustach była od ojczyzny podana, jako Sokratesowi.⁵¹

A wcześniej jeszcze, do M. Trębickiej, pisał z Nowego Jorku w maju 1854 roku:

[...] jako Zbawiciel raz się narodził, tak nie raz, ale milion razy krzyżowany jest w każdym zbawicielstwie, w każdej prawdzie bezinteresownej, *bo On korzeniem wszelkiej prawdy jest i był, i będzie, i dopuszcza również jej obronę*.⁵²

W tym samym liście emblemat krzyża obejmuje całość życia ludzkiego. Zwróciła na to uwagę Jadwiga Puzynina, przypominając fragment:

Tak osnutej na prawdzie [dziewiętnastego wieku] Epopei dałbym tytuł „Ziarnko gorczyczne”, a głównie rzuciłbym w niej światło na harmonię pomiędzy uważaniem dnia każdego *jako całości* i całości sprawy dokonanej jako *żywota*. I harmonię tę – każdego ziarnka osobnego, każdej perły do grona całego nazwałbym *gronem-winnym*, a wiek przemysłowy dokoła [...] nazwałbym *prasą-wina*.⁵³

⁵⁰ C.K. Norwid, *Dziela wszystkie*, op. cit., t. X, s. 505-506.

⁵¹ List do Joanny Kuczyńskiej, Paryż, jesień 1862, [w:] C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, op. cit., t. IX, s. 61.

⁵² C.K. Norwid, *Dziela wszystkie*, op. cit., t. X, s. 498.

⁵³ Ibidem, s. 494; por. J. Puzynina, „*Całość*” Norwida, [w:] eadem, *Słowo-wartość-kultura*, TN KUL, Lublin 1997, s. 473.

Norwid był bardzo wrażliwy na przemiany cywilizacyjne, jak to świetnie ujmuje tytuł ważnego szkicu Zofii Stefanowskiej *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego* (1968)⁵⁴. Pisze ona o nowej problematyce cywilizacyjnej piarstwa.

Wiąże się to z takimi procesami jak: atomizacja społeczeństwa, rozbicie tradycyjnych środowisk kulturalnych, zastąpienie mecenatu personalnego mecenatem instytucjonalnym, poszerzenie kręgu potencjalnych odbiorców, udoskonalenie środków rozpowszechniania, gwałtowny wzrost nakładów i równie gwałtowny wzrost konsumpcji literatury itd. Literatura staje się [...] towarem.⁵⁵

Norwid jako literat przeżywał na własnym ciele nowe reguły gry ekonomicznej. Był wrażliwy na przemiany związane z rewolucją techniczną: „Ileż u niego maszyn i robotników fabrycznych, elektryczności i pary, telegrafów i kolei żelaznych”⁵⁶. O społecznych mechanizmach wyzysku i biedy napisał szereg utworów, z których warto przywołać trzy.

W wierszu pod znamienym tytułem *Na zgon ś.p. Jana Gajewskiego politycznego-polskiego emigranta (inżyniera francuskiego) zabitego eksplozją maszyny parowej w Manchester 1858 lipca*, poeta porównuje śmierć „bez chwały” do ofiary Chrystusowej:

Lecz TEMU, który jest wszystko, jest wszędzie,
Nim *wszystkim-wszędzie* oprzeć się poważą,
Boga wpierw zranią i krzyż znowu będzie,
Drugi, a tenże sam, bo z ludzką twarzą.
[...]
Na ziemi obcej: *wyrobnik z szlachcicem*,
Z Ofiary-synem – Synowie-ucisku...⁵⁷

Dokonuje się tu zrównanie tradycyjnych klas społecznych w solidarności ofiary. Już nie patriotycznej, narodowej, lecz cywilizacyjnej. To przykład na „prasę-wina” z listu do Marii Trębickiej.

Inny przykład to wiersz *Syberie (Vade-mecum, XXXVII)*, gdzie poeta zestawia wygnanie przez despotyzm polityczny z drugim, ekonomicznym:

Wróćcież kiedy? – i którzy? I jacy? –
Z śmiertelnych prób,
W drugą Syberię: pieniędzy i pracy,
Gdzie wolnym – grób!

⁵⁴ Przedruk w tomie *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, TN KUL, Lublin 1993, s. 5-54.

⁵⁵ Ibidem, s. 13.

⁵⁶ Ibidem, s. 81, w szkicu *Norwidowski romantyzm*.

⁵⁷ C.K. Norwid, *Dzieła wszystkie*, op. cit., t. I, s. 293-294.

Lub pierwej, czy? obie takowe Syberie,
 Niewoli dwóch,
 Odepchnie nogą, jak stare liberie,
 Wielki Pan... Duch!

.....⁵⁸

Ostatni wers jest optymistyczny w sensie eschatologicznym, ale nie materialnym. Wygnanie w niewolę biedy jest męczeństwem, takim samym jak zesłanie polityczne. „Prasa-wina” ma charakter globalny. Ale męczeństwo może być przewyciężane przez Ducha, „Duchów-Ducha”, którego działanie nie ma charakteru indywidualnego, ale zbiorowy i prowadzi do zmartwychwstania narodu – społeczeństwa – ludzkości na wzór Przemienienia-Pańskiego, jak pisał Norwid w [*Zmartwychwstaniu historycznym*]: „każdy duch, nie szukając siebie, ale celu swojego, to jest *Duchów-Ducha*, uzmartwychwstawa się [...] w światłość prawdy...”⁵⁹.

Symbolika ofiary krzyża skojarzonej z nędzą jest przywołana również w słynnym wierszu *Nerwy (Vade-mecum, XCV)*:

Byłem wczora w miejscu, gdzie mrą z głodu –
 Trumienne izb oglądałem wnętrze;
 Noga powinęła mi się u schodu,
 Na nieobrachowanym piętrze!

*

Musiał to być cud – cud to był,
 Że uchwyciłem się belki spróchniałej...
 (A gwóźdź w niej tkwił,
 Jak w ramionach *krzyża!*...) – uszedłem cały!⁶⁰

Wrażenie wywołane nędzą i upadek (w sensie prawie Camusowskim, jeśli pozwolić sobie na anachronizm), od którego ratuje poetę krzyż – jest parabolą nadziei pomimo nieszczęścia ludzkiego, nadziei ponad klasowymi podziałami, nadziei eschatologicznej, zupełnie niezrozumiałej dla damy, w której salonie poeta następnie się znajdzie.

Najbardziej sarkastyczny obraz upadku wielkich symboli religii i kultury znajduje się w opowiadaniu *Ad leones!*. Stefanowska przypomina, że w modernizmie „nowelę odczytano jako opowieść o zaprzaństwie moralnym artysty”, bo „przemiana rzeźby «Chrześcijanie dla lwów» na «Kapitalizację» przedstawiona jest w noweli jako degradacja dzieła sztuki, klęska artystyczna i moralna”. Niemniej: „Stało się coś haniebnego, ale nie ma winnych. [...] To znaczy, że winni są wszyscy”⁶¹. (Jan Paweł II powiedziałby w takim

⁵⁸ C.K. Norwid, *Dziela wszystkie*, op. cit., t. II, s. 58.

⁵⁹ C.K. Norwid, *Dziela wszystkie*, op. cit., t. VI, s. 611.

⁶⁰ C.K. Norwid, *Dziela wszystkie*, op. cit., t. III, s. 135.

⁶¹ Op.cit, s. 49, 51.

przypadku o „strukturach grzechu społecznego”⁶².) To jeszcze jeden obraz cywilizacyjnej „prasy-wina”, a osądzany jest tu przez czytelnika artysta, który w *Fortepianie Szopena* wciela powołanie do przemieniania świata.

Spojrzenie Norwida na cywilizację uległo według Stefanowskiej rozszerzeniu po powrocie z Ameryki. W świecie współczesnym „tragedia poety rozgrywa się «Za panowania Panteizmu-druku, / Pod ołowianej litery urzędem - »⁶³. Jednocześnie należy działać „współ z Cywilizacją Ludzkości – koleje żelazne uczyniły jedno ciało”⁶⁴. Globalne spojrzenie i metafora „prasy-wina” nadaje perspektywę eucharystyczną zarówno całości życia cywilizacyjnego, jak i losom jednostek spełniających swym życiem ofiarę analogiczną do ofiary Chrystusa. Przynosi pociechę Sensu. Gdy okazuje się, że całe życie ludzkie, indywidualnie i zbiorowo, jest rodzajem ofiary mszalnej – ofiary chleba-pracy i ofiary wina, czyli cierpienia i łez.

Siła łez jako modlitwy skierowanej do Boga objawia się zwłaszcza w krótkim wierszu o incipicie *Ale Ty; jeden-dobry i jedyny*:

Nie dasz modlitwy oderwać z powietrza,
Niżli doleci Cię jak płacz dzieciny⁶⁵

„Płacz dzieciny” sugeruje niewinność i bezinteresowność łez. To „westchnienie do Boga” (Z. Przesmycki) jest jak szloch. Jak w *Adamie Kraffcie*:

Jerozolimskie naśladować córy córy,
Gdy w grobie Pana oglądały płótno,
Westchnie [...]⁶⁶

W szkicu o *Bogurodzicy* poeta używa określenia „jęczenie” jako glosolalii pierwszych chrześcijan. I kojarzy je wprost z mszą świętą:

Rozjęk zaś takowy, modlitwą wewnętrzną i śpiewem ustopniowany, należał być tak nierozłącznie do modlitwy śpiewnej, jak i niektóra część białego ręcznika, jakiej używa kapłan przy Mszy Świętej, początek swój wzięła od *potrzebnej chusty do ocierania łez*.⁶⁷

Mamy tu zestawienie łez-płaczu z modlitwą i z mszą świętą. W jakiejś mierze łzy – wyraz cierpienia – są parabolą wina mszalnego, które wyraża przeciwieństwo Sens ofiary, krwi rozlanej. Krzyża. Wino jako symbol sensu występuje już w *Promethidionie*, gdzie Wiesław mówi:

⁶² Por. encyklika z 1987 roku *Sollicitudo rei socialis*, s. 36.

⁶³ C.K. Norwid, *Dziela wszystkie*, op. cit., t. II, s. 17. Zob. *Sollicitudi rei socialis*, op. cit., s. 36.

⁶⁴ List do Ludwika Nabelaka z 22.08.1857.

⁶⁵ C.K. Norwid, *Dziela wszystkie*, op. cit., t. I, s. 216.

⁶⁶ Ibidem, s. 60.

⁶⁷ C.K. Norwid, *Dziela wszystkie*, op. cit., t. VI, s. 509.

– O! Bracia – wino jeśli silne dawam,
Nie małowaczny piwnic jam niszczyciel,
Tylko że w Wierze o winie przestawam [...] ⁶⁸

Powoli dochodzimy w ten sposób do zrozumienia symboliki eucharystycznej chleba i wina jako odwołującej się do pracy – zbiorowej i sublimowanej przez sztukę – i do łez-cierpienia-ofiary życia jako symbolu Sensu-prawdy, któremu należy dawać świadectwo.

Sam termin Eucharystia występuje u Norwida rzadko i „technicznie”, ale też przy okazji formułuje on ważną zasadę, że nie doktryna i reguły formalne się liczą, a tożsamość wysiłku życiowego i zaangażowania religijnego: „każda doktryna przez to samo, że jest doktryną, kończy na złej wierze, bo nie przeciwważy teorii życiem i uczynkiem” ⁶⁹.

Osadzenie fundamentalnego dla wiary sakramentu w doświadczeniu życia indywidualnego i zbiorowego wydaje się istotą przemyśleń antropologicznych poety. Sam zaś termin sakrament występuje u niego w rozmaitych konfiguracjach wskazujących na jego paraboliczny charakter. Mamy „sakrament narodowy” ⁷⁰, „sakrament dziejów” ⁷¹, „Mszę-wieczną” ⁷², sakrament dla ciała i duszy, bo jest w nim słowo i chleb ⁷³. Wygląda więc na to, że to słowo dopełnia dar pracy jak wino, słowo-modlitwa, słowo-łza, słowo-ofiara. Słowo, które przyniósł Chrystus, którego sami nie zdołamy wypowiedzieć – jak w krótkim wierszu stanowiącym początek naszych rozważań *Ale TY, Jeden-dobry i Jedyny*, gdzie Bóg modlitwę przyjmie:

Lecz przyjmiesz, jako w tym *ona* jest słowie,
Którego nie zna nikt i nikt nie powie.

Według Piotra Chlebowskiego chodzi o sens teologiczny owego słowa – logosu ⁷⁴. Nie przecząc takiej interpretacji, należy chyba dodać inną, antropologiczną: wypowiedzanie słowa jest jego realizacją, wcielaniem ⁷⁵. Słowa

⁶⁸ C.K. Norwid, *Promethidion: Wiesław*, op. cit., s. 127.

⁶⁹ C.K. Norwid, *Dzieła wszystkie*, op. cit., t. VII, s. 447.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 113; t. VIII, s. 323.

⁷¹ *Ibidem*, t. IX, s. 350.

⁷² *Ibidem*, t. XI, s. 60.

⁷³ *Ibidem*, t. VIII, s. 343.

⁷⁴ P. Chlebowski, *O jednym drobnym wierszu C. Norwida*, [w:] *Liryka Norwida*, oprac. P. Chlebowski, Wł. Toruń, TN KUL, Lublin 2003, s. 347.

⁷⁵ Por.: „Ale - jeżeli wysokoście-ostateczne prawdy odrywają się i ulatniają w porządek wyższy, jako nasienie palm samotnych odrywa się od drzew i unosi, i zapada wedle osobnych praw – to zaiste że w kierunku coraz to niższym coraz dzielniej ton i wydzwięk, i wypowiedzenie, i (jak to mówią) DEKLAMACJA obowiązującymi są” (C.K. Norwid, *O Deklamacji*, [w:] *idem, Dzieła wszystkie*, t. VI, s. 481).

Jedynego nie może wcielić nikt inny. Ale też wyrażane jest ono przez wszystkich w modlitwie, która jest „jak płacz dziecinny”. Nasz płacz jest naszym słowem, naszą modlitwą. Jak u świętego Augustyna – „Twoje pragnienie już jest modlitwą”⁷⁶.

Sakrament człowieka

Dochodzimy do jeszcze innej postaci sakramentu, którym jest człowiek, ludzkość. Centralny dla tej parabolizacji jest wiersz *Człowiek* z 1857 roku, uważany przez Zbigniewa Sudolskiego za polemikę z wierszem Mickiewicza *Do Matki Polki* i za nawiązanie do Tomasza à Kempis i świętego Augustyna, jak też do myśli z *I Listu św. Piotra*. Gomulicki widzi tu natomiast pogłos wrażeń z *Kwiatów zła* Baudelaire’a, zwłaszcza wiersza *Błogosławieństwo*⁷⁷.

Oto zrodzonyś, maleńka dziecino,
I w dni niewiele taki jesteś luby,
Skoro cię z długich osłonięć wywiną,
Do wanny niosą, lub na dywan gruby –
Niby małego nad Nilem Mojżesza!
Tylko, co ówdzie bolało, pociesza.
– Rodziców miłość, jak trzecia istota,
Z dwóch serc ku niebu powstająca kwiatem,
Coś niby gwiazda, niby lilia złota,
Niby światłością, niby aromatem,
Powietrza próżnię napelnia dokoła
W kolebkę roniąc Sakramet Kościoła.
– Matki-Dziewicy obraz patrzy na cię,
Ze swoją ręką na niebieskiej szacie –⁷⁸

Mimo wymienionych odniesień krytycznych można by jednak uznać, że chodzi tu przede wszystkim o poetycki obraz chrztu, przez który dziecko staje się „kapłanem, prorokiem i królem”, zgodnie z formułą liturgiczną. Zwłaszcza że dalej poeta wspomina, że dziecko będzie „Panem”, „Kapłanem” i „Władcą”, a najwyższą jego godnością jest to, że „Boga [jest] sąsiadem – człowiekiem”⁷⁹. Wiersz kończy się życzeniem, by ów ochrzczony człowiek stał się istotnie człowiekiem bożym:

Bądź: niemowlęciem, mężczyzną, kobietą –
Ale przed wszystkim bądź: Bożym Człowiekiem.⁸⁰

⁷⁶ Św. Augustyn, *Komentarz do Psalmu 37*, 11, 14.

⁷⁷ Z. Sudolski, *Norwid, Opowieść biograficzna*, wyd. Ancher, Warszawa 2003, s. 281.

⁷⁸ C.K. Norwid, *Dzieła wszystkie*, op.cit., t. I, s. 270.

⁷⁹ Ibidem, w. 83.

⁸⁰ Ibidem, w. 129-130.

Treść wydaje się z pozoru raczej oczywista, zgodna z chrześcijańską tradycją i wykładnią liturgii chrztu, która niejako programuje i zapowiada całość życia. Ale w perspektywie parabolicznej owo dziecię samo staje się Sakramentem Kościoła. Świadczą o tym wersy następne, związane z motywem potu, a więc wysiłku, i imperatywem świadectwa prawdy:

Kto ci obetrze pot z błędnego czoła?
Jeśli nie *Prawda*, Weronika sumień,
Stojąca z chustą swą w progach kościoła?! –
Sakrament, poznasz, że jest jeden stały –⁸¹

Tym „jednym stałym” sakramentem ma się stać człowiek, który ma być „Bożym Człowiekiem”. I który aktualizuje Ludzkość – też Sakrament, jak poprzez apozycję Norwid stwierdza w polemice prasowej: „Owo – nie już o Ludzkość, o ten Sakrament, ten akt w wieczności, ten sentyment, ale o rzeczywiste idzie dobro”⁸². A tym „rzeczywistym dobrem” okazuje się następnie złączenie z Ludzkością, ale nie abstrakcyjną a konkretną – jest nią naród: „Bo jako jest Księżyc Słońca blaskiem niewidomego owian, tak jest *naród Ludzkością* dla Polaka. Bo poczęcie narodu jest z *Miłości*”⁸³.

Owo złączenie z Ludzkością jest w istocie wewnętrznym dojrzewaniem, rośnięciem duchowym, kiedy to „*jeden człowiek wyzywa cały choćby świat do walki*”⁸⁴ – jak Sokrates czy Kolumb. „Jużci cała Golgoty tajemnica – to tylko to...”⁸⁵ „Tylko na to trzeba, ażeby to był cały-człowiek-od stóp do głów – cały!”⁸⁶ A wtedy „Człowiek jeden zwycięży i wygra. / Wygra często po wiekach, ale wygra!”⁸⁷. I to właśnie jest „Msza-wieczna”. Pisze o tym Norwid także w znanym wierszu *Czasy*:

O, nie skończona dziejów jeszcze praca,
Nie przepalony jeszcze glob sumieniem!...⁸⁸

Wywód o zbiorowym zbawianiu świata, w którym uczestniczy człowiek, przypomina bardzo wiersz *Coś ty Atenom zrobił Sokratesie...* z 1856 roku, z tą różnicą, że tego typu bogoczłowieczeństwo, rodzaj heroizmu chrześcijańskiego jest tu zuniwersalizowane jako – właśnie – rodzaj sakramentu

⁸¹ Ibidem, w. 112-115.

⁸² Ibidem, t. VII, s. 33.

⁸³ C.K. Norwid, *Odpowiedź krytykom „Listów o emigracji”*, [w:] idem, *Dziela wszystkie*, t. VII, s. 34.

⁸⁴ C.K. Norwid, *Dziela wszystkie*, t. IX, s. 59.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem, s. 60.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ibidem, t. I, s. 116.

człowieczeństwa. Wprawdzie Chrystus jest jeden – „Jedyny” – ale droga tego typu przemieniania świata poprzez ofiarę – „Mszę-wieczną” – jest otwarta dla każdego i dla wszystkich. Warunkiem jest jednak, by nie był to system czy idea, ale „człowiek cały”⁸⁹.

Bliskie to w istocie pierwszej encyklice Jana Pawła II *Redemptor hominis*, gdzie człowiek jest drogą Kościoła⁹⁰ i drugiej, *Laborem exercens*, gdzie człowiek współpracuje z Chrystusem w odkupywaniu świata⁹¹. W duchu Norwida można by więc dodać: człowiek jest sakramentem Kościoła, a praca zbiorowa jest sakramentem dziejów i ofiarą życia poprzez świadectwo prawdy.

Eucharystia w tej perspektywie antropologicznej realizowana jest w życiu jednostek i narodów poprzez dojrzewanie duchowe, wysiłek i pracę, a także poprzez męczeństwo i łzy – pragnienie przemiany, westchnienie modlitwy oraz świadectwo prawdy złożone całym swoim życiem i całą osobowością, ciałem i duszą. Spiwem tej perspektywy jest miłość, która łączy to, co rozdzielone. Chrztom ludzkości jest zaś język – słowo:

Język, który na Sądzie popiołów zawoła:
 „Uwity jestem z nerwów skrwawionych Anioła
 I sądzę was od stopy do włosa, bo jestem
 Wszystkich was – razem dechem i moralnym chrzestem!”⁹²

Uniwersalizm etyczny Norwida związany z dawaniem świadectwa prawdzie – indywidualnie i zbiorowo – pokrewny jest w istocie lekcji Mickiewicza, choć polemiczny w stosunku do mesjanizmu poety, drogi rewolty i martyrologii. Mickiewicz szeroko głosił ewangelizację polityki, w sensie wprowadzenia do polityki zasad etyki chrześcijańskiej, przyswojonej indywidualnie, ale nie w życiu zbiorowości, narodów⁹³. Nawiązywał do poglądów ks. Czartoryskiego⁹⁴ i chodziło mu – wyrażając rzecz w dzisiejszym języku” – o prawo narodów do samostanowienia.

Podobną myśl co do przeciwstawienia moralności indywidualnej ewangelizacji zbiorowości rozwija Norwid, choć przede wszystkim w płaszczyźnie

⁸⁹ Ibidem, t. IX, s. 61.

⁹⁰ „[...] człowiek [...] jest pierwszą i podstawową drogą Kościoła, drogą wyznaczoną przez samego Chrystusa, która nieodmiennie prowadzi przez Tajemnicę Wcielenia i Odkupienia.” (*Redemptor hominis*, 14, Wrocław 1994, s. 41).

⁹¹ „Znosząc trud pracy w zjednoczeniu z Chrystusem ukrzyżowanym za nas, człowiek współpracuje w pewien sposób z Synem Bożym w odkupieniu ludzkości. Okazuje się prawdziwym uczniem Jezusa, kiedy na każdy dzień bierze krzyż działalności, do której został powołany” (*Laborem exercens*, 27, Wrocław 1995, s. 96-97).

⁹² C.K. Norwid, *Rzecz o wolności słowa*, [w:] idem, *Dziela wszystkie*, op.cit, t. XIII, w. 31-34.

⁹³ M. Masłowski, „Etyzacja polityki – naczelna idea polskiego romantyzmu”, [w:] *Problemy tożsamości*, op. cit., s. 77-91.

⁹⁴ A. Czartoryski, *Essai sur la diplomatie. Manuscrit d'un philollène*, Paris – Marseille 1830; Noir sur Blanc, Paris 2011.

etycznej, a nie politycznej. Henryk Siewierski mówi przy tej okazji o konieczności „chrystianizacji stosunków międzyludzkich” poprzez „objawianie drugim tego co łączy człowieka z Bogiem”⁹⁵. Badacz zatrzymuje się na wierszu *Moralności*, analizowanym szeroko między innymi przez Elżbietę Feliksiak.

Kochający koniecznie bywa artystą,
Choćby nago, jak Herkules, stał;
I moralność nietylko jest osobistą:
Jest i wtóra, moralność zbiorowych ciał.

Dwie było tablic, dwie prawowitego cudu:
Jedna władnie do dziś wszechsumieniem,
Druga całym pękła kamieniem
O twardość ludu.

Z pierwszej mamy zarys i siłę mamy
Od niesienia rąk w dzieło zaczęte,
Ale drugiej odłamy
Między ludów ludami
Jak menhiry sterczą rozpierzchnięte!

Wobec pierwszej każdy a każdy rzeszą,
Lecz by drugą odcalić,
Czoła się nam mojąszą
I zaczynają się lica blaskiem palić.

Wiatr ogromny, jak na Synai szczycie,
Tętnią echa i gromy z błyskawicami;
Dłonią czujesz, że tknąłeś życie,
Podejmując prawa odłamy.

Aż przyjdzie dzień, gdy gniew, co zbił tablice,
Stanie się zapalem, który tworzy:
Rozniepodziane złoży
I pogodne odkryje lice.⁹⁶

W wierszu tym poeta ukazuje dwie tablice prawa Mojżeszowego – pierwszą rozbitą, w odłamacz i drugą w całości. Według Elżbiety Feliksiak chodzi o różnicę między moralnością osobistą a moralnością „świadomego kapłaństwa”. Jest to „wiersz o dojrzewaniu do moralności odpowiedzialnej, przytomnej i twórczej, kiedy to każdy człowiek odsłania się jako wartość [...]”. To wiara o przechodzeniu od Prawa niewołącego do Prawa darzącego

⁹⁵ H. Siewierski, *Słowo o samotności i międzyludzkim obcowaniu*, [w:] idem, *Architektura słowa i inne szkice o Norwidzie*, Universitas, Kraków 2012, s. 132.

⁹⁶ C.K. Norwid, *Dzieła wszystkie*, op. cit., t. II, s. 78-79.

wolnością [...], od Starego do Nowego Testamentu. Od Prawa do Ewangelii”⁹⁷.

Polemizuje z tą interpretacją Jadwiga Puzynina, twierdząc, że Norwid przeciwstawia „moralność osobistą – i moralność-zbiorowych-ciał”⁹⁸. Bowiem „moralność układów społecznych, życia politycznego, stosunków między warstwami społecznymi i narodami (według Norwida) „trwa w odłamach”⁹⁹. Ostatnia zwrotka wiersza – po przejściu gromów i wichru – ukazuje czas przemiany, Królestwa Bożego, czas pogodny. A drogą tworzenia jest miłość¹⁰⁰.

Badaczka zwraca uwagę, że chronologia w wierszu jest niezgodna z biblijną (Wj 32, 19 i Wj 34, 1, 28), bo tablica ocalała jest drugą, a nie pierwszą. Niemniej – zauważmy – w Starym Testamencie treść tablic nie jest określona, a stwierdzenie, że „Druga całym pękła kamieniem / O twardość ludu” nie oznacza przecież konieczności chronologii: „druga” może znaczyć też: „pozostała”. Antropologicznie i historycznie rzecz ujmując, istotnie, zainteresowanie moralnością zbiorową przyszło dopiero po rewolucji francuskiej, w pokoleniach Czartoryskiego, Mickiewicza i Norwida. Obraz odłamów „drugiej tablicy”, którą ludzie dopiero mają „Rozniepodziane złoży[ć]” jest obrazem nowoczesności, również naszej epoki globalizacji i praw człowieka.

Ostatnia zwrotka, na którą zwróciła uwagę Puzynina jako na „czas przemiany, Królestwa Bożego”, kiedy to ludziom „Czoła się [...] moźjeszą”, jest epoką zbiorowego i planetarnego odkupywania świata w rytuale Eucharystii – „Mszy dziejów”.

Rozwija tę myśl Norwid w wykładach *O Juliuszu Słowackim* i to już w Lekcji I. Przedstawia tam poetów – „kapłanów nadziei”, którzy „nie mieli już co robić u Betlejemskiego żłobu [...] od chwili, w której spełniła się na ołtarzu święta Ofiara”. Owi kapłani:

[...] odchodzą poza Niedzielę tej nadziei [...] albowiem dla człowieka pojedynczego nadzieja jest już spełniona, ale dla człowieka zbiorowego, narodu i narodowości poczynającej się spełnienia nie było. Tam więc oni odchodzą, a przeto urzędu swego, *kapłaństwa nadziei*, nie składają [...] odchodzą witać całość, co jeszcze blasku Zbawicielowego nie doznała. Idą na pola, gdzie światłość Pańska nie zajaśniała jeszcze, idą do tego, co ma się nazwać ojczyzną, a czego ludy starożytne nie rozumiały, albowiem doskonałość ciał ich zbiorowych nie była w stanie nigdy wytrzymać doskonałości człowieka pojedynczej.¹⁰¹

⁹⁷ E. Feliksiak, *Kształt prawdy i miłości*, Warszawa 1986, s. 145.

⁹⁸ J. Puzynina, *Słowo Norwida*, Ossolineum 1990, s. 126.

⁹⁹ Ibidem, s. 127.

¹⁰⁰ Ibidem, w. I.

¹⁰¹ C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, op. cit., t. VI, s. 409-410.

Czyli, jak to komentuje słusznie Henryk Siewierski, funkcją poety stało się „przygotowywanie już nie pojedynczego, ale zbiorowego człowieka do przyjęcia wcielonemu słowa nadziei”, czyli „chrystianizacja stosunków międzyludzkich” – „wyrażanie, objawianie drugiemu tego co łączy człowieka z Bogiem”¹⁰².

Przestrzeń czasowa pomiędzy poematem o Chopinie a wykładami o Słowackim stała się wyrazem coraz bardziej dojrzewającego przekonania poety o misji ewangelizacji zbiorowości – przez artystę, który zbiorowe doświadczenie przejmował, sublimował i przemieniał w ofiarę świętą. Jak w czasie mszy, jak w *Fortepianie Szopena*, jak w całej działalności wiecznego człowieka „podnoszącego się na rękach z ziemi”.

Warszawa, sierpień-wrzesień 2017

¹⁰² H. Siewierski, *Słowo o samotności...*, op. cit., s. 132.

Lech Sokół

Teologia Ibsena: *Peer Gynt*

Teologia Ibsena wyłożona została najpełniej w dwóch jego dramatach: *Brand* (1866) i *Peer Gynt* (1867)¹. Problematyka religijna w jego dramaturgii staje się znowu przedmiotem żywszego zainteresowania krytyki, powraca jako odwołanie do problemów zapomnianych przez dłuższy czas albo jako odkrywanie nowości, a do najnowszych publikacji wchodzi w sposób bardziej wyrazisty niż dotychczas kontekst religijny jego biografii. W wyczerpujących i mających ambicje do kompletności ujęciach poematu dramatycznego *Peer Gynt* w podręcznikach czy obszernych monografiach problematyka religijna zwykle się pojawia. Pisząc o losie tytułowego bohatera, trudno przemilczeć jego zabiegi o zbawienie podejmowane w piątym akcie. W Polsce takie myślenie wpisuje się w nurt badań odnoszących się do różnych autorów i różnych rodzajów sztuki, od literatury, teatru i filmu po plastykę i muzykę, który najchętniej określam jako „teologia sztuki” i „teologia literatury” oraz „ukryta teologia”. Teologia dyscyplin humanistycznych znajduje oparcie w stworzonej przez ks. prof. Michała Hellera „teologii nauki”. Nauki humanistyczne idą w tym względzie ramię w ramię z naukami przyrodniczymi i ścisłymi. Problematyka teologiczna w naukach humanistycznych była zresztą przedmiotem zainteresowania od dawna i była różnie nazywana. Sam używałem różnych jej nazw. Opowiedziałem się ostatecznie za przyjęciem pojęcia teologii sztuki i literatury za sprawą pojęcia teologii politycznej Carla Schmitta i Jacoba Taubesa, których dzieła od wielu lat wydają i propagują w Polsce środowiska Teologii Politycznej i kwartalnika „Kronos”. W moim przypadku zasadnicze znaczenie mają dwie książki: Carla Schmitta *Teologia polityczna* i Jacoba Taubesa *Teologia*

¹ Wcześniejszą, krótszą i mniej rozległą tematycznie wersję tego tekstu przedstawiłem na konferencji poświęconej czterdziestolecu studiów skandynawistycznych na Uniwersytecie Gdańskim w dniach 25-26 kwietnia 2016 i ogłosiłem w tomie pierwszym serii wydawniczej „Nowe wyzwania. Nowe horyzonty”, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2016 pod tytułem *Teologia Ibsena. „Peer Gynt” jako przykład*, s. 41-57.

polityczna świętego Pawła oraz toczona przez nich wieloletnia dyskusja². Dyskusję prowadzili – warto wziąć ten fakt pod uwagę – katolik (Schmitt) i żyd (Taubes). Obaj mogą zatem zabierać głos jako teologowie, nawet gdyby nie mieli kwalifikacji teologicznych i nie byli szczególnie zainteresowani teologią, a przecież byli, i to z olśniewającym skutkiem! Kto jest wierzący i mówi o Bogu, tego wolno nazywać teologiem. Kwestię tę wyjaśniam nieco dalej. Teologia humanistyki ma zatem obowiązek stworzyć teologię swoich dyscyplin, które różnią się od teologii nauk przyrodniczych tak dalece, jak owe nauki różnią się od siebie.

Carl Schmitt wskazał na fakt o wielkim znaczeniu w dziedzinie historii i filozofii prawa. Nie da się ich uprawiać bez odwołań do terminologii teologicznej. Schmitt pisał:

Wszystkie istotne pojęcia z zakresu współczesnej nauki o państwie to zsekularyzowane pojęcia teologiczne. Dowodzi tego nie tylko historyczna ewolucja tych pojęć, które zostały przeniesione do nauki o państwie – w ten sposób na przykład wszechmocny Bóg stał się wszechmocnym prawodawcą – lecz świadczy o tym również ich systemowa struktura, której znajomość konieczna jest do ich socjologicznego ujęcia. Stan wyjątkowy ma dla nauki o prawie analogiczne znaczenie jak cud w naukach teologicznych. Dopiero kiedy uświadomimy sobie takie analogie, możemy w pełni zrozumieć rozwój różnych idei z zakresu filozofii, który dokonał się w ostatnich stuleciach. Współczesna idea państwa prawa pojawiła się razem z deizmem, a więc wynikała z przekonań teologicznych i metafizycznych, które wykluczały możliwość występowania cudów w realnym świecie. Tak jak w teologii porzucono bezpośrednią boską ingerencję, która przełamывała prawa natury, tworząc wyjątek (wiarę tę wyrażało właśnie pojęcie cudu), tak też w naukach prawnych możliwość bezpośredniej ingerencji suwerena w obowiązujący porządek prawny. Oświeceniowy racjonalizm w ogóle nie dopuszczał myśli o sytuacji wyjątkowej. Dlatego w dobie kontrrewolucji konserwatywni pisarze starali się ideologicznie uzasadnić suwerenną władzę monarchy odwołując się do teistycznej teologii.³

Wniosek z przytoczonego fragmentu *Teologii politycznej* Schmitta wydaje się prosty. Teologia jest w większym stopniu obecna w myśli europejskiej, niż nam się wydaje; jest także silniej obecna w potocznym myśleniu i mowie, niż sądzimy. Jeśli to prawda, nie da się ująć teologii, podobnie jak odniesieniom do Biblii. Walka z religią i teologią prowadzona jest zresztą w języku religijnym i teologicznym. Oba języki są obecne w twórczości literackiej, a w odmienny sposób w innych sztukach. Nie dziwi zatem, że w dziedzinie humanistyki istnieje teologia jawna i ukryta, którą wydobywa się z tekstów

² Por. C. Schmitt, *Teologia polityczna i inne pisma*, przeł. i wstępem opatrzył M.A. Cichocki, Wydawnictwo Aleteia, Warszawa 2012; J. Taubes, *Teologia polityczna świętego Pawła. Wykłady wygłoszone w Ośrodku Badań Wspólnoty Studyjnej w Heidelbergu 25–27 lutego 1987*, tłum. M. Kurkowska, wstęp [Prawo i wydarzenie] do wyd. pol. Z. Krasnodębski, Wydawnictwo Naukowe PWN – Teologia Polityczna, Warszawa 2012; wydanie zawiera ponadto w Aneksie opowieść Taubesa o jego relacjach ze Schmittem i obszerne posłowie Wolfa-Daniela Hartwicha oraz Aleidy i Jana Assmannów.

³ C. Schmitt, *Teologia polityczna*, op. cit., s. 77-78.

literackich i wszelkich tekstów kultury jak ukryty sens metafory. W tym względzie warto odwołać się do cytatu z książki Eliadego, który zrobił karierę niezależną od całości tekstu nie tylko w Polsce:

Trzeba więc zastosować tu demistyfikację *à rebours*. Freud, podobnie jak Marks, nauczył nas odkrywać *profanum* w *sacrum*. W interesującej mnie tu sytuacji jawne, świadome i zamierzone jest *profanum* (powieść-opowieść, zwyczaje, postacie, pospolite zdarzenia), krytycy zaś odkrywają w nim – ukryte i zamaskowane *sacrum*. To właśnie jest charakterystyczne dla sytuacji współczesnego człowieka: swe nieistniejące (nieistniejące *na płaszczyźnie świadomości*) życie religijne realizuje on poprzez imaginacyjne światy literatury i sztuki. Jest to równie znamienne dla krytyków literackich, odkrywających sensy religijne w *dzielach świeckich*.⁴

Moje zainteresowanie teologią Ibsena, Strindberga, Lagerkvista, Bergmana, w ogólności kultury, sztuki i literatury skandynawskiej oraz wszelkiej innej jako tła bądź współtowarzysza dla literatury (na przykład filmów i tekstów literackich Bergmana) liczy sobie dobre kilka lat. O Ibsenie i Strindbergu już pisałem⁵; Lagerkvist, „wierzący ateista”, który twierdził o sobie: „Jestem wierzącym bez wiary, religijnym ateistą”⁶, niemal bez przerwy chodzi mi po głowie. Wskazanie najbardziej teologicznych dramatów Ibsena było zatem oczywiste: *Brand* i *Peer Gynt*. Na tych dwóch utworach problem się nie kończy; raczej zaczyna. W dokonaniu wyboru *Brand*a i *Peera Gynt*a pomógł mi walnie wybitny, nieżyjący już badacz Ibsena Daniel Haakonsen. Odwołuję się w tym względzie do jego popularnej i bardzo przeze mnie lubianej, często wykorzystywanej w pracy z moimi studentami, książki z roku 1981 *Henrik Ibsen. Menesket og kunstneren*. Haakonsen zwraca uwagę, że Ibsen stawia swojemu czytelnikowi i widzowi dwa pytania, których wagę trudno przecenić: kim jest Bóg? (pytanie dotyczące *Brand*a) i kim jest człowiek? (pytanie dotyczące *Peera Gynt*a)⁷. Nietrudno zauważyć, że pytania te są nierozdzielne. W latach 1866–1867, kiedy powstawały te dwa, pewnie największe, dramaty Ibsena, uważano je zwykle za nierozłączne. Gdy ówczesny

⁴ M. Eliade, *Moje życie. Fragmenty dziennika 1941–1985*, przeł. I. Kania, przypisami opatrzył R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 534 [zapis z 1 września 1964].

⁵ Por. *Topos „drogi do Damaszku”: Peer Gynt i Nieznajomy*, [w:] *Etos życia – etos sztuki. Legenda o św. Genjuszcu – aktorze*, red. M. Leyko, I. Jaite-Lewkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005, s. 176-189; „*Wszystko albo Nic*”. *Bóg i religia w „Brandzie” Henrika Ibsena*, [w:] *Liturgia w świecie widowisk*, red. ks. H. Sobeczko, Z. Solski, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2005, s. 231-244; *Niewidzialny Bóg, teologia i liturgia życia codziennego*, [w:] *Między liturgiką a performatyką. Rekonesans I*, Opole 2012, s. 205-238. Tekst o Ibsenie, w nowej, niepublikowanej wersji, będzie mieć tytuł przedłużony o istotny dodatek: *Głos Boga czy urojenie „ego”?*.

⁶ Por. L. Sokół, *Wstęp*, [w:] P. Lagerkvist, *Król. Kamień filozoficzny. Barabas*, tłum. A. Marciniakówna, J. Szutkiewicz, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007, s. 12.

⁷ D. Haakonsen, *Henrik Ibsen. Menesket og kunstneren*, H. Aschehoug & Co (W. Nygaard), Oslo 1981, s. 104-129.

człowiek pytał o Boga, myślał jednocześnie w sposób spontaniczny i nieodparty o siebie, człowieku; gdy pytał o siebie, stawiał pytanie o Boga, o to, kim on jest i czy uznaje jego istnienie. Związek obu pytań wskazuje dodatkowo na bardzo silny związek *Branda* i *Peer Gynta*, dyskutowany niemal od chwili publikacji obu dramatów, na teologiczny i egzystencjalny charakter tej kwestii. Wielką rolę grał wówczas problem wyboru wiary bądź niewiary, co znaczyło wybór jednego z dwóch możliwych, a całkowicie odmiennych rodzajów życia, sposobów istnienia. W *Brandzie* są wyłącznie ludzie wierzący, cóż, że często źle wierzący? Bóg Agnes jest Bogiem miłości i miłosierdzia, chociaż niekiedy wydaje się jej, że jest zbyt daleki od ludzi, Bóg pastora Branda jest nade wszystko sędzią sprawiedliwym. Dramat *Peer Gynt* okazuje się przede wszystkim rozważaniem przypadku ja w epoce szeroko pojętej nowoczesności. Peer, etyczny, moralny i teologiczny kombinator, a nawet oszust, fałszerz Pisma, do którego się wciąż odwołuje, jest przecież także człowiekiem wierzącym. Nawet trolle są wierzące na tej samej (prawie) zasadzie, na której diabeł niezachwianie wierzy w Boga; wiara nie jest w istocie diabłu do niczego potrzeba: on wie, wierzyć nie musi. Perwersja Peera w jego stosunku do religii i do wszelkich uznanych, co nie znaczy realizowanych, w świecie ludzkim wartości jest wielce osobliwa i ogromnie pouczająca.

Wypada postawić pytanie o to, czy i pod jakim względem możemy mówić o teologii Ibsena. Zbliżający się wówczas do czterdziestki autor *Branda* i *Peera Gynta* ma już zapewne jakiś zdystansowany stosunek do własnej religijności, ale wie, że wyrósł z paradygmatu kultury chrześcijańskiej i z europejskiej tradycji romantycznej; wie doskonale, jaką wartość owa chrześcijańska tradycja przedstawia sama w sobie, jak ważnym jest elementem kultury w ogólności (nigdy nie było i wciąż jeszcze nie ma ani jednej znanej nam cywilizacji pozbawionej istotnego składnika religijnego, niezbędnego dla jej zaistnienia). Wreszcie zdaje sobie sprawę, że bez chrześcijaństwa Europa będzie zupełnie inna. Przynajmniej odrobina wiary indywidualnej wydaje się potrzebna, by można było kogoś nazwać teologiem. Bez obecności wiary zainteresowany religią może nosić miano religioznawcy bądź historyka, filozofa, antropologa czy psychologa religii. Etymologiczne znaczenie słowa teologia, od greckiego *theologia*, to:

[...] mowa o Bogu zwłaszcza w języku hymnicznym i filozoficznym. W ścisłym sensie [...] teologia w swojej istocie jest to świadomie podjęty przez osobę wierzącą wysiłek autentycznego, historycznie ogłoszonego słowa objawienia Bożego, wysiłek poznania tego słowa za pomocą metod naukowych i refleksyjnego rozwijania osiągniętych w ten sposób rezultatów. Teologia zakłada zatem objawienie w słowie, a nie stwarza go, i jednocześnie teologia nie da się adekwatnie od niego oddzielić, ponieważ to objawienie samo zawiera w sobie jako swój własny moment wiedzę pojęciową i wyrażoną w zdaniach, który jako taki moment wiary i odpowiedzialnego przepowiadania adresowanego do innych pobudza do dalszego rozwoju, refleksji i konfrontacji z innymi obszarami poznania i sam z siebie umożliwia refleksję. Tym bardziej

nie można przeprowadzić wyraźnej granicy między przednaukowym a naukowym, metodycznym poznaniem ogólnym.⁸

Przyjmując tę część definicji teologii w ogólności, bez podziału na wyznania chrześcijańskie i bez wyróżniania rozmaitych nurtów i tendencji pojawiających się historycznie i obecnych w naszych czy Ibsena czasach, można śmiało przyjąć, że Ibsen jako autor dramatu *Peer Gynt* oraz jego bohaterowie, mówiąc czy myśląc o Bogu, w mniejszym czy większym stopniu uprawiają teologię. W kwestiach szczegółowych trzeba oczywiście odwołać się do takich autorów jak Marcin Luter czy Aurelius Augustinus (św. Augustyn) i inni. W tym, co chcę powiedzieć o dramacie *Peer Gynt*, takiej konieczności nie widzę. Ibsen przystąpił do confirmacji w roku 1843, zdobywał wiedzę u korepetytorów, którymi byli studenci teologii, i samodzielnie. O tym formującym Ibsena jako człowieka i pisarza okresie pisze obszernie autor monumentalnego opracowania jego twórczości Jørgen Haugan⁹. Można się spodziewać, że jego wiedza teologiczna była całkiem spora, a przemyślenia niebanalne, o czym zaświadcza chociażby dramat na poły bliźniaczy do *Peer Gynta*, to jest *Brand*. Warto przypomnieć, że cytując i komentując Pismo, również Ibsen i jego bohaterowie wdają się w rozważania teologiczne. Czy jest to teologia prowadzona przez pewne postacie z dobrą, a przez inne ze złą wiarą, to już całkiem inna sprawa.

Problematyka religijna – jak wiemy – jest silnie obecna nie tylko w *Brandzie*, ale także w dramacie *Peer Gynt*. Spośród olbrzymiej bibliografii ibsenowskiej wybieram jedynie kilka tekstów napisanych stosunkowo niedawno przez autorów głównie norweskich, bardzo się od siebie różniących. Jako przykład wskazuję niewielką objętościowo, ale bliską mi za sprawą metodologii hermeneutycznej książkę Hansa Aaraasa „*Peer Gynt*”. *En drøm om en drømmer og hans drøm*¹⁰, sięgam także do opracowania Thomasa Hyllanda Eriksena *Røtter og fætter. Identitet i en omskiftelig tid*, przede wszystkim do poświęconego w znacznym stopniu Peerowi Gyntowi i problematyce zbliżonej rozdziału *Når tradisjonen ikke lenger anbefaler seg selv*¹¹ czy do wspomnianej już monumentalnej rozprawy Jørgena Haugana *Dommedag og djevlepakt. Henrik*

⁸ K. Rahner, H. Vorgrimler. *Mały słownik teologiczny*, przeł. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, słowo wstępne Ks. prof. A. Skowronek, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1987, s. 466.

⁹ Por. J. Haugan, *Dommedag og djevlepakt. Henrik Ibsens forfatterskap – fullt og helt*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 2014, zwłaszcza obszerna część pracy zatytułowana *Kirker*, s. 37-233, która obejmuje okres wyrazistej religijności w życiu i twórczości Ibsena. Tytuł rozdziału jest znaczący: *Kościół*; następny rozdział nosi tytuł *Domy dla ludzi* i jest także aluzją do *Budowniczego Solnessa*, ale przede wszystkim wyznacza nową fazę w twórczości Ibsena; język norweski rozróżnia słowo „dom” w znaczeniu budowli (*hus*) i w znaczeniu pojęcia głębszego i wieloznacznego (*hjem*), podobnie jak angielskie *house* i *home*.

¹⁰ Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1995.

¹¹ Aschehaug & Co (W. Nygaard), Oslo 2004, s. 115-141.

Ibsens forfatterskap – fullt og helt, wreszcie do biografii napisanej przez brytyjskiego norwegistę Roberta Fergusona *Henrik Ibsen. Mellom evne og higen*¹². Pojawiają się w moim umyśle także pisane w różnych językach klasyczne dzisiaj prace rozmaitych autorów, niekiedy powstałe dawno temu. Moim celem jest prześledzenie obecnej w dramacie *Peer Gynt* teologii Ibsena i jego bohaterów, by przekonać się, co z tego wynika dla myśli nowoczesnej po dzień dzisiejszy. Chcę prześledzić jawne, aluzyjne i ukryte odniesienia do Biblii, niekiedy ich szersze konteksty, by móc w ich świetle przyjrzeć się głównym postaciom dramatu, którymi są: Peer, Matka Aase i Solweyg (zachowując tradycyjną pisownię imion postaci, podobnie jak zachowuje je nowe wydanie krytyczne pism zebranych Ibsena).

Moje rozumienie nowoczesności powstało pod wpływem filozofa austriackiego, który większą część życia spędził w Stanach Zjednoczonych, Erica Voegelina (właściwie Ericha Hermanna Wilhelma Vögelina, 1901–1985). Da się je ująć najzwężlej następująco: jest to systematyczny demontaż tradycyjnego paradygmatu kultury zachodniej, zbudowanego na racjonalizmie greckim, systemie prawnym rzymskim, spirytualizmie żydowskim i chrześcijaństwie. Formułę tę przejąłem z jego książki *Od oświecenia do rewolucji*¹³. Wszystkim znanym mi książkom Voegelina zawdzięczam bardzo wiele. Tę tradycję europejską podważono po raz pierwszy w czasach późnego średniowiecza (druga połowa trzynastego i czternastego wieku), następnie w epoce renesansu, a od czasów oświecenia i jego konsekwencji dla świadomości europejskiej demontaż przybrał na sile i szybkości. Poważniejsza refleksja nad ciemną stroną myśli oświeceniowej i poświeceniowej pojawiła się względnie niedawno. Leszek Kołakowski pisał o tej sprawie już w połowie lat osiemdziesiątych, w niedawno wydanym i nieznanym wcześniej eseju następująco:

Po wiekach rozkwitu oświecenia obudziliśmy się nagle pośród kulturowego i umysłowego zamętu, przerażeni, wobec świata, który – jak się wydaje – traci swoje religijne dziedzictwo. Nasz strach jest całkowicie uzasadniony. Utracone mity zastępowane są nie przez oświeconą racjonalność, ale przez przerażające świeckie karykatury mitów. Obserwujemy z pewnego rodzaju ulgą symptomy religijnego odrodzenia, a „powrót sacrum” stał się modnym tematem.¹⁴

Mój stosunek do tak pojmowanej nowoczesności nie jest koniecznie skrajnie negatywny. Staram się przede wszystkim rozumieć, a nie osądzać. Nie twierdzę, że nowoczesność nie wydała arcydzieł, że jej czas był stracony. Opowiadam się jednak za przekonaniem, że demontując dawny

¹² J.W. Cappelen Forlag, Oslo 1996.

¹³ E. Voegelin, *Od oświecenia do rewolucji*, przeł. Ł. Pawłowski, wstęp P. Śpiewak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

¹⁴ L. Kołakowski, *Jezus ośmieszony. Esej apologetyczny i sceptyczny*, przeł. D. Zańko, postłowie J.A. Kłoczowski OP, Znak, Kraków 2014, s. 100.

paradygmat kultury europejskiej i odrzucając znaczną część jej wartości, nowoczesność nie stworzyła ekwiwalentu tego, co unicestwiła bądź unicestwia. Najpoważniejszym zarzutem, jaki stawiam nowoczesności, jest zniszczenie dawnego ja i zastąpienie go przez nowe, przez nowego / nowoczesnego człowieka, w istocie przez ja popędowe, określone względnie ściśle jedynie przez kategorię szeroko rozumianej konsumpcji, w istocie pożerania, i wyzbyte sensu. Jego mroczna twarz wciąż ciemnieje. Zwierciadło Peera Gynta zaprasza, by się w nim przejrzeć. Spojrzenie w twarz człowieka Zachodu z dziewiętnastego – dwudziestego pierwszego wieku nie jest z pewnością niepożyteczne.

Podjęmę próbę spojrzenia na teologię Ibsena i jego bohaterów w tej perspektywie na przykładzie jednego dramatu: *Peer Gynt*. Istotą mojego przedsięwzięcia jest – jak już wiadomo – sięgnięcie przede wszystkim do jawnych i ukrytych cytatów biblijnych jako podstawowego, chociaż nie jedyne, źródła interpretacji. Dziełem prowizorycznie problematykę dramatu na dwa nurty: teologię Ibsena w sensie ściślejszym, od niego bezpośrednio pochodzącą, przejawiającą się w przypisywanych postaciom symbolach religijnych, na ogół pochodzących z Biblii, i „teologiczne” dysputy bohaterów, głównie Peera i różnych jego rozmówców, mniej lub bardziej ważnych. Mamy do czynienia z takimi odniesieniami biblijnymi, a zarazem symbolami, jak symbol kozła z ewangelii Mateusza, jednocześnie zagrożenie i przestroga dla Peera i zaginionej owieczki, jak nazwała go Matka i za którą niekiedy on sam się uważał. W przypadku tych dwóch odwołań można by mówić o dodatkowych imionach Peera. Te imiona, Kozioł i Zagubiona Owca, są przedmiotem komentarzy raczej innych postaci niż jego samego. Drugie z nich nie on sobie nadał. Zawarty w dramacie „Poemat o kozle” jest całkowicie jego autorstwa. To imię ma szczególną pozycję w tekście dramatu. Mimo autorstwa Peera, teologia kozła należy przede wszystkim do Ibsena, a nie jest teologią jego postaci, którym ją powierzył. Problematyce kozła wiele błyskotliwych uwag poświęcił Hans Aaraas¹⁵. Analiza improwizowanego poematu Peera o jeździe na grzbiecie kozła została trafnie odniesiona do *Statku pijanego* Rimbauda. Ten wspaniały fragment poetycki poematu dramatycznego powinien być czytany w kontekście poezji europejskiej dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Inne istotne pomysły interpretacyjne Aaraasa również zasługują na uwagę, ale nie dotyczą bezpośrednio poruszanej przeze mnie problematyki.

Imiona Peera pochodzenia biblijnego nie ograniczają się – jak już na to zwróciłem uwagę – do osobistych fantazmatów bohatera. „Poemat o kozle” jest jego jedynym wartościowym utworem poetyckim. W akcie piątym dowiadujemy się przecież, że jego dar poetycki został zmarnowany jak bodaj

¹⁵ H. Aaraas, *Peer Gynt*, op. cit., s. 33-37.

wszystko, co otrzymał. W tekście dramatu czytamy skargę wypowiedzianą przez Westchnienia w Powietrzu, które wyrażają żal z powodu pieśni niewyśpiewanych, zmarnowanych bezpowrotnie:

W głębi twojego serca
 Leżałyśmy i czekały; –
 Nie zostałyśmy nigdy przywołane.
 Truczną jesteśmy w twoim gardle
 (I din Hjertegrube/ har vi ligget og ventet: – /vi blev aldrig hentet./Gift i din Strube¹⁶)

W obrazie kozła i jego rozlicznych znaczeniach odnajdujemy treści teologiczne w naszym rozumieniu tego słowa. W akcie pierwszym Peer bawi się z Matką w „Peera i kozła”, gdy wbrew jej woli przenosi ją na plecach przez strumień. Zwierzę i jego znaczenia wyraźnie go fascynują. Są jeszcze inne odwołania do Peera i kozła. W ewangelii św. Mateusza czytamy, co mówi Król do kozłów, które oddzielił od owiec:

Odejdźcie ode Mnie przekłci w ogień wieczny, przygotowany diabłu i jego aniołom. Byłem bowiem głodny, a nie daliście Mi jeść, byłem spragniony, a nie daliście Mi pić, byłem tułaczem, a nie przyjęliście Mnie, byłem nagi, a nie ubraliście Mnie, byłem chory i w więzieniu, a nie odwiedziliście Mnie. Wówczas Go zapytają: Panie, kiedy widzieliśmy Ciebie głodnego albo spragnionego, albo jako tułacza, albo nagiego, albo chorego, albo w więzieniu i nie usłużyliśmy Tobie? Wówczas im odpowie: Zapewniam was, czego nie uczyniliście jednemu z tych najmniejszych, Mnie nie uczyniliście. I pójdą ci na karę wieczną, sprawiedliwi zaś do życia wiecznego. (Mt 25, 41–46)¹⁷

Ten cytat przytoczyłem, aby wskazać, że jest zawarty w nim program życia Peera, program na wspaniałe, faktyczne szyderstwo z ewangelii człowieka, który nigdy nikomu nie uczynił niczego dobrego bezinteresownie. Jego postać jest jednym z najznakomitszych przykładów fałszywego ja człowieka nowoczesnego, które jest skrajnym egoizmem – na skutek sprowadzenia ja do bycia wyłącznie wiązką pożerających i nieopanowanych popędów i bodaj niczym ponadto¹⁸. Odwołanie do tego cytatu pokazuje, że Peer

¹⁶ H. Ibsen, *Episk Brand. Brand. Peer Gynt*, [w:] *Henrik Ibsens skrifter 5*, Utgitt av Universitetet i Oslo, Aschehoug & Co (W. Nygaard), Oslo 2007, s. 709. Wszystkie cytaty według tego wydania w moim przekładzie. Większość odniesień do Biblii zaczerpnąłem z wydania polskiego: H. Ibsen, *Peer Gynt. Poemat dramatyczny*, przeł. Z. Krawczykowski, wstępem i komentarzem opatrzyła O. Dobijanka-Witczakowa, Ossolineum. Wrocław 1967 oraz z edycji: H. Ibsen, *Episk Brand. Brand. Peer Gynt*, op. cit. Nie same odniesienia biblijne, a przede wszystkim ich znaczenie i interpretacja w ramach dramatu są przedmiotem mojego zainteresowania.

¹⁷ Wszystkie cytaty z Nowego Testamentu według wydania: *Pismo Święte Nowego Testamentu i Psalmi. Przekład ekumeniczny z języków oryginalnych*, Towarzystwo Biblijne w Polsce, Warszawa 2001.

¹⁸ Por. L. Sokół, *Próba krytyki nowoczesnego „ja”: literatura – filozofia – teologia – świadomość europejska*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty. Antropologia Kultury. Etnografia. Sztuka” 2016 nr 3-4, s. 207-220.

układa swoje życie i realizuje się wedle zasady, którą ujmuje trafnie potoczny zwrot angielski: *how not to do it*. Oczywiście, moje przekonanie ma sens tylko wówczas, gdy przyjmuje się je jako swoje bądź jest się w stanie myśleć o wartościach i zasadach, które na naszych oczach odchodzą w zapomnienie. Ibsen tych zanikających wartości nie kwestionował; on ich istnienie i stan komentował.

Czy ostatecznie zdanie z cytatu ewangelicznego zapowiada, że Peer zostanie potępiony? Ibsen tego nie twierdzi i pewnie nigdy by tego nie stwierdził. Już w zakończeniu *Branda* stawiał pytanie, czy główny bohater zostanie zbawiony i powstrzymywał się od odpowiedzi. Stwierdzenie o Bogu: *Han er deus caritatis* – „On jest *deus caritatis*” w finale dramatu jest miarą daną czytelnikowi czy widzowi teatralnemu, by mógł przy jej pomocy zmierzyć cnoty i winy Branda wobec miłości i miłosierdzia, które według I Listu do Koryntian św. Pawła są istotą chrześcijaństwa. A co z Peerem? Jednego jestem gotów bronić: dramat nie kończy się happy endem, a Solvejg nie jest po prostu zbawiającą kobiecością, którą wysławia Chorus Mysticus w finale drugiej części *Fausta*. Solvejg jako druga matka Peera ma nie tylko jasną stronę archetypu Wielkiej Matki, ale także przedstawia jego mroczną stronę; okazuje się również wiedźmą. Do tej kwestii przyjdzie mi jeszcze wrócić i objaśnić ją szerzej.

Imię drugie nadała Peerowi Matka: „Ach, mój Peer! Me jagnię zgubione!” („Ak, min Peer! Mit fortabte Lam”)¹⁹. Westchnienie Matki Aase ma dwojaką wartość: jest przede wszystkim wyrazem miłości matczynej, ale Matka Peera ma dwie twarze, podobnie jak Solvejg. Mroczna twarz Matki to jej odwodzenie syna od kontaktu z rzeczywistością realną, nauka czczego narkotycznego odlotu od tego, co rzeczywiste, wreszcie niezamierzone, ale skuteczne prowadzenie syna do zguby pisanej zarówno małą, jak i dużą literą. Trzeba zwrócić uwagę na trzeźwą opinię cnotliwego ojca Solvejgi. Powtarza on dwukrotnie, że Peera czeka zguba. Jego definitywny osąd brzmi: „Serce jego twarde, dusza zaś zgubiona” („Hans Sind er forhærdet; hans Sjæl er tabt”)²⁰. A jednak nie została mu dana cała racja. Ostateczny los Peera, niekoniecznie potępienie, zapowiada cytat z ewangelii św. Mateusza, z przypowieści o zabłąkanej owcy, który pojawia się także w ewangelii według św. Łukasza (Mt 18, 12–14; Łk 15, 3–7). Szerszy kontekst przypowieści jest dla Peera w pewnym sensie korzystny: zabłąkana owca może się odnaleźć i większa będzie radość z jej powrotu niż z tych owiec, które się nigdy nie zgubiły. Jak widać, w Królestwie Niebieskim i w sercu Matki Aase więcej jest miłosierdzia dla zagubionych owiec niż na Ziemi. Miłość Matki biologicznej, podobnie jak matki symbolicznej, Solvejgi, okazuje się w połowie

¹⁹ H. Ibsen, *Episk Brand. Brand. Peer Gynt*, op. cit., s. 535.

²⁰ Ibidem.

trująca. Czy Peer rzeczywiście odnajduje właściwą, prostą drogę żywota w finale dramatu?

Cechą charakterystyczną tekstu poematu dramatycznego *Peer Gynt* są zapowiedzi i powtórzenia istotnych motywów. Wiemy już, że wielokrotnie powraca motyw kozła, podobnie jest z zapowiedzią i pojawianiem się motywu cebuli i jego rozmaitych znaczeń. Powtarzane są i przypominane doświadczenia wyniesione ze spotkania z trzema Pasterkami, Wielkim Krzywym, nauki otrzymane w świecie trolli. Nie może zabraknąć głosu teologii w żadnej istotnej sprawie pojawiającej się w tym dramacie, w *Brandzie*, w *Cesarzu i Galilejczyku* (*Kejser og Galileer*, 1873) i w niektórych innych sztukach Ibsena. Zanim Peer i Kobieta w Zieleni udadzą się do królestwa trolli na grzbiecie wieprza, uzgadniają rudymenty wspólnej filozofii: najpierw ustalają, że wszystko ma dwie strony i może łączyć przeciwieństwa, a więc „dwór mojego ojca [...] / Też ci się może wydać kupą kamieni”²¹. Peer ochoczo zgłasza akceptację dla takiego widzenia i myślenia. Wreszcie oboje chóralnie potwierdzają zgodność przekonań: „Czarne wygląda jak białe, a brzydkie jak piękne” – „Wielkie wygląda jak małe, a brudne jak czyste” („Svart tykkes hvidt, og stygt tykkes vent” – „Stort tykkes litt, og skittent tykkes rent”)²². Cytat biblijny ostatecznie wyjaśnia istotę fałszerstwa ich myślenia, a Peer wielokrotnie, prawie zawsze, fałszuje cytaty biblijne, czyli treść Objawienia, dla korzyści bądź dla usprawiedliwienia się. Jego teologia zyskuje cechę, która w teologii nie może się znaleźć: złą wiarę, manipulację, świadome kłamstwo. W pewnym sensie jest to antyteologia. Jego fałszerstwa wykraczają daleko poza taką bądź inną niż powszechnie przyjmowana interpretację Pisma i są świadomym wypaczeniem jego treści dla niskich celów. Potępienie tak myślących i postępujących ludzi pojawia się w już w Księdze Izajasza: „Biada tym, co zło nazywają dobrem, a dobro – złem; którzy ciemność uważają za światłość, a światło – za ciemność, którzy gorycz uważają za słodycz, a słodycz za gorycz!” (Iz 5, 20)²³. Stary z Dovre, przedkładający Peerowi warunki przeniesienia się do świata trolli, powraca do kwestii światła: „Będiesz unikał dnia, czynu i wszystkiego, co światłem objęte” („Dag skal du sky, og Daad og hver lysbar Plett”)²⁴. Zakaz ten ma oczywiście bardzo liczne konteksty biblijne, które zawsze wiążą światło z wartościami,

²¹ Ibidem, s. 546; cytuję tekst norweski, który jest nieco dłuższy niż polski: „tvefold laget er alt vort Eje. / Kommer du frem till min Faders Gaard tør det hende sig lett at du er paaveje / till at tro, du i styggeste Stenrøsen staar”.

²² Ibidem.

²³ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. W przekładzie z języków oryginalnych ze wstępami i komentarzami*, oprac. zespół pod red. ks. Michała Petera (Stary Testament) i ks. Mariana Wolniewicza (Nowy Testament), t. III: *Stary Testament*, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań 1992, s. 22. Wszystkie cytaty ze Starego Testamentu według tej edycji.

²⁴ H. Ibsen, *Episk Brand, Brand, Peer Gynt*, op. cit., s. 549.

a ostatecznie z Bogiem, będącym przecież światłością w niezliczonych odniesieniach biblijnych. Najciekawsze jest w tym przypadku wskazanie, że w kołysance Solvejgi, która zamyka dramat, zaszyfrowane jest przekonanie właściwe dla trolli. Solvejg usypia Peera jak dziecko, kiedy budzi się dzień i moc trolli przestaje działać. Usypiając go, nie tylko uniemożliwia mu definitywne zrozumienie nieautentyczności i kłamstwa jego życia, ale także pozbawia go możliwości wszelkiego czynu. Słowo „czyn” pada tu nie bez powodu; wskazuje ono na romantyczny nurt w myśleniu Ibsena, mocno obecny w treści i formie poematu dramatycznego *Peer Gynt*. Gatunkowo przypomina on *Dziady*. Rozmowa Peera i Kobiety w Zieleni to jeszcze jedna zapowiedź problematyki rozwiniętej w dalszej części dramatu. W działaniu i śpiewie Solvejgi jest jej definitywne zamknięcie.

Świat trolli przedstawiony został przez Starego z Dovre jako królestwo tolerancji religijnej, ale w gruncie rzeczy jest tworem politycznym o charakterze antyreligijnym, antychrześcijańskim, mającym charakter diabelski, jak same trolle. Nic dziwnego, że wybór wyznania jest całkowicie wolny. Jeśli dopełni się obowiązku społecznego i politycznego, w przypadku Peera porzuci „strój chrześcijański”, charakterystyczny dla świata ludzkiego w dramacie, można wyznawać dowolną religię bez przeszkód. Wybór religii jest w istocie pozbawiony znaczenia, gdyż musi się obejść bez istnienia wartości, które stanowiłyby jego podstawę i za nim stały. Religia ma być sprowadzona do błahostki czy indywidualnego dziwactwa. Wolność i wolny wybór dotyczą czegoś unieważnionego i w ten sposób same stają się nieważne. Za taką postawą lekceważenia wyboru kryje się przekonanie towarzyszące doświadczeniu ludzkiemu od niepamiętnych czasów: jeśli w dziedzinie wartości otrzymujemy coś za darmo, bez wysiłku, bez późniejszej potrzeby jego ochrony przed unicestwieniem, nie umiemy takiego daru cenić. Jeśli w dodatku wszyscy dokoła pobłażliwie patrzą na nasze wybory, cenić to, co nasze i dla nas ważne, jest bardzo trudno. Na tym zdaje się polegać łaskawość i tolerancyjność trolli.

Przerabianie Peera na obywatela, w istocie na księcia, a ostatecznie, w dalszej perspektywie czasowej, władcę królestwa trolli, jest nacechowane zdecydowanie antychrześcijańsko, co zdradzają aluzje biblijne. Rzecz najwyraźniej rysuje się w scenie przygotowywania operacji oczu Peera. Jego lewe oko ma zostać skaleczone, by widziało inaczej niż oko ludzkie, a prawe usunięte. Dopiero wówczas będzie widział wszystko właściwie, to znaczy wedle natury trolli²⁵. Jest to oczywisty zamach na człowieczeństwo Peera. W świecie ludzkim obowiązują prawa skrajnie przeciwne tym porządkom, oparte na Biblii. U św. Mateusza (6, 22–23) czytamy: „Światłem ciała jest oko. Jeśli twoje oko jest zdrowe, całe twoje ciało będzie pełne światła. Lecz jeśli

²⁵ Por. ibidem, s. 555.

twoje oko jest chore, całe twoje ciało będzie pogrążone w ciemności. Jeśli więc światło, które jest w tobie, jest ciemnością, jakże wielka to ciemność”. Ucieczka Peera od tej wielkiej ciemności chroni go przed zatrącią duchową, która jest bądź bardzo przypomina tajemniczy grzech przeciwko Duchowi Świętemu, wzmiankowany przez wszystkie trzy ewangelie synoptyczne. Zacytujmy ewangelię Mateusza (12, 31–32):

Każdy grzech i bluźnierstwo będą ludziom przebaczone, lecz bluźnierstwo przeciwko Duchowi Świętemu nie będzie przebaczone. Każdemu, kto powiedziałby słowo przeciwko Synowi Człowieczemu zostanie przebaczone. Temu jednak, kto powiedziałby słowo przeciwko Duchowi Świętemu, nie zostanie przebaczone ani teraz, ani w wieczności.

Peer ucieka przed takim grzechem i może jest to argument na rzecz jego szans na zbawienie, a co najmniej przemawia za tym, by go zbyt pochopnie nie potępiać. Można przyjąć wszakże postawę zdroworozsądkową i orzec, że po prostu bał się okaleczenia. Byłoby to jednak poważnym zubożeniem myśli Ibsena. Gęsta sieć odwołań biblijnych tworzy w sposób konieczny szerokie metafizyczne odniesienie dla akcji dramatu, poszczególnych wydarzeń, wypowiedzi i działań postaci, przede wszystkim Peera, ale także Solvejgi i tak osobliwych tworów jak Wielki Krzywy. Za jego sprawą pojawiają się odniesienia biblijne do tego, co krzywe, wykrzywione, w przeciwieństwie do tego, co proste, jak proste są właściwe drogi człowieka żyjącego wedle zasad wskazanych przez Boga, proste i jasne jego myśli i postępowanie. Są liczne odniesienia do tych kwestii w Księdze Sędziów (5, 6) i innych tekstach Starego i Nowego Testamentu. W Księdze Sędziów czytamy: „wyludniły się szlaki. A ci, co wyruszyli w drogę, szukali dróg okrężnych”. Po spotkaniu z Wielkim Krzywym Peer przyjmuje za swoją i stosuje przez resztę życia nabytą od niego naukę sprowadzającą się do tego, by proste drogi życia czynić okrężnymi i krzywymi, by unikać stawiania twarzą w twarz z wyborem, podejmowaniem ryzyka, niebezpieczeństwem w imię zasad. Przeciwnie postępuje Solvejg: jej drogi są proste, a decyzje nieodwołalne, bez względu na to, czy obciąża je ryzyko. Kiedy porzuca rodziców, wybierając miłość do Peera, zgodnie z zaleceniem Księgi Rodzaju o związku z mężczyzną, którego warunkiem jest – dla obu płci – porzucenie rodziców na rzecz nowego, silniejszego związku, a właściwie szczególnie bliskiej i nieporównywalnej z niczym innym jedności już się nie wycofuje. Realizuje zasadę wyrażoną w ewangelii św. Łukasza: „Każdy, kto przykładą rękę do pługa i ogląda się za siebie, nie nadaje się do Królestwa Boga” (Łk 9, 62). Solvejg pozostanie wierna Peerowi przez całe życie, wbrew zdrowemu rozsądkowi i nadziei, ale z niezłomną, nawet jeśli szaloną, wiernością.

Peer nie tylko nie realizuje zaleceń biblijnych, ale także odmawia własnej Matce kontaktu z Biblią, po którą chce ona sięgnąć, spodziewając się rychłej

śmierci. Ma zamiar w ten sposób rozproszyć jej smutne myśli, przywrócić jej pokój i nadzieję. Odpowiada, że dziś nie warto o tym mówić, jeszcze będzie dużo czasu. W oryginale czytamy: „Ti stille! / Tidsnok at tænke paa sligt” (dosłownie: „Uspokój się / Czasu dość, by pomyśleć o czymś takim”)²⁶. W ustach Peera pojawia się zwodnicze przekonanie o potędze człowieka, który jest panem swojego czasu. Czas jest w Biblii tym, co najważniejsze w myśleniu o świecie i człowieku, nie przestrzeń, jak często bezwiednie i błędnie myślimy. To bardzo stara i czcigodna tradycja, wyprzedzająca chrześcijaństwo, utrzymująca się jako zasadnicza w myśli żydowskiej do dzisiaj, nieobca chrześcijaństwu. Czas, historia pozostają istotą myślenia w teologii judaizmu. Abraham Joshua Heschel pisze:

Judaizm jest *religią historii, religią czasu*. Boga Izraela nie odnajdziemy przede wszystkim w prawach natury. On przemawiał poprzez zdarzenia w historii. Jeśli bóstwa innych narodów były związane z miejscem lub rzeczą, to Bóg proroków był Bogiem zdarzeń. Odkupiciel z niewoli, Ten, który odkrywa Torę, objawia się raczej w zdarzeniach historycznych, nie w rzeczach czy miejscach.²⁷

Chrześcijaństwo jest również raczej religią czasu niż miejsca i przestrzeni. Sięgając do Starego Testamentu, czytając Proroków, Kościoły zaświadczyły swój związek z historią i czasem. Odmawiając Matce dostępu do Biblii, Peer świadomie ją oszukuje. Intencją ma niby dobrą, ale jego myśl jest płytka. Chce, by Matka umarła niepostrzeżenie dla siebie samej. To jego metoda działania i sposób życia: uniki, złudzenia, znieczulenie, by nic nigdy nie bolało. Zamiast spełnić prośbę Matki i podać jej Biblię, Peer posługuje się swoim talentem narracyjno-poetyckim, by ułatwić jej przejście przez granicę życia i śmierci niepostrzeżenie, bez świadomości umierania. Obecnie sztukę tę znakomicie ulepszone, Wszystko ma przebiec szybko, łatwo i przyjemnie. Teologiczne myślenie o śmierci pozwala na postawienie Peerowi bardzo poważnego zarzutu: oszukuje on i omamia Matkę, wprowadza ją w stan narkotycznego marzenia i, pozbawiając świadomości, pozbawia ją ostatniej szansy na pojednanie się z Bogiem. Pozbawia ją tego, co w myśli i pobożności chrześcijańskiej nazywa się „dobrą śmiercią”, a już z pewnością prowadzi do zlekceważenia tej koncepcji za pośrednictwem złudzenia. Umieranie w stanie odurzenia albo innego rodzaju nieświadomości jest lepsze w opinii większości ludzi Zachodu od przerażającego stanięcia twarzą w twarz ze śmiercią. Taka postawa jest szczególnie ceniona w naszych czasach. Większość ludzi w dzisiejszych społeczeństwach zachodnich pragnie umrzeć we śnie. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że śmierć jest straszna. Jej moment

²⁶ Ibidem, s. 586.

²⁷ Por. A.J. Heschel, *Bóg szukający człowieka. Podstawy filozofii judaizmu*, w przekładzie A. Gorzkowskiego, Wydawnictwo Esprit S.C., Kraków 2007, s. 254; por. rozdz. XXI: *Religia czasu*, s. 253-262.

ostateczny jest pewnie w sposób naturalny połączony z utratą świadomości, zanim nadejdzie ostateczny koniec. Ale umierając w zamroczeniu od samego początku agonii, tracimy coś bardzo istotnego w płaszczyźnie egzystencjalnej i teologicznej, chyba że cenimy wyżej mniejszą świadomość niż większą. Mówi o tym przekonująco ważna książka włoskiego teologa Catalda Zuccara *Teologia śmierci*. Nowością w myśleniu o śmierci jest w niej skupienie się na fenomenie umierania i dopiero w dalszej perspektywie na teologii moralnej, na teologii śmierci. Szkoda że tłumacz zmienił tytuł książki; jego część pierwsza jest bardzo wyrazista: „Umieranie ludzkie” – „Il morire umano”²⁸. Z punktu widzenia chrześcijańskiego, właściwego dla Ibsena A.D. 1867, tracimy ostatnią szansę wpływu – problem wpływu jest rozmaicie pojmowany w różnych wyznaniach chrześcijańskich – na naszą wieczność. Nawet surowa ocena natury ludzkiej jako głęboko grzesznej, jak utrzymywał Luther, nie pozwala na lekceważenie Biblii – co zrobił Peer. Arbitralnie pozbawił on Matkę wyboru, odebrał jej wartość i majestat śmierci²⁹. Jest to pewnie przyczyna przekleństw, którymi jej widmo obrzuca go w akcie piątym, nazywając „pachołkiem Belzebuba”³⁰. W języku teologii rzecz da się wyrazić w sposób precyzyjny. Całe życie ludzkie jest umieraniem, a śmierć stanowi zakończenie tego procesu, wydarzenie finalne. Katolicki punkt widzenia może w znacznym stopniu reprezentować, jak sądzę, poglądy luterańskie czy właściwie dla jakiegoś innego wyznania chrześcijańskiego. Nasze życie jest konsumpcją czasu. A Heidegger, autor *Bycia i czasu*, urodzony i wychowany w środowisku katolickim, noszący się przez pewien czas z zamiarem zostania teologiem i duchownym, pewnie jezuitą, wyraził przekonanie, że nawet niemowlę jest wystarczająco dojrzałe, by umrzeć. Otrzymało ono czas, który okazał się bardzo krótki, ale było już gotowe na śmierć, kiedy przychodziło na świat. Istota rzeczy wydaje się – mimo wszelkich wątpliwości – taka sama albo bardzo podobna w różnych wyznaniach chrześcijańskich, wyjąwszy może niektóre sformułowania.

Warto wrócić krótko do Heideggera. Problematyka śmierci jest, jak wiadomo i jak on sam często powtarzał, najważniejsza w jego myśli. Spojrzenie na lęki, rozterki i rozpacz Peera wobec perspektywy jego własnej śmierci w akcie piątym przez pryzmat pism Heideggera, zwłaszcza *Bycia i czasu*, byłoby z całą pewnością ogromnie ważne. Nie wiem, czy ktoś już podjął taką próbę; przy ogromie bibliografii prac poświęconych Ibsenowi na wszystkich zamieszkanym kontynentach jest to całkiem prawdopodobne. Próbnego

²⁸ C. Zuccaro, *Teologia śmierci*, przeł. K. Stopa, Wydawnictwo WAM, Kraków 2004.

²⁹ Por. K. Rahner, H. Vorgrimmler, *Śmierć*, [w:] idem, *Mały słownik teologiczny*, s. 449-454.

³⁰ Tak w przekładzie polskim: H. Ibsen, *Peer Gynt*, op. cit., s. 259; w przekładzie dosłownym z oryginału: „Diabeł cię zwodził” (por. H. Ibsen, *Episk Brand, Brand, Peer Gynt*, op. cit., s. 710); Peer był pod wpływem diabła, czyhającego na duszę Matki, która może nie osiągnęła zbawienia, ale „pacholek Belzebuba” jest tworem tłumacza.

spojrzenia na los bohatera widziany poprzez Heideggera można dokonać przy pomocy książki Georga Scherera *Filozofia śmierci*; już taki pospieszny i wstępny zamysł jest godzien uwagi, a rozdział interesujący dla nas w tej kwestii krótki, ale inspirujący. Jego tytuł brzmi: *Tajemniczość śmierci (Heidegger. Adorno)*³¹.

W *Małym słowniku teologicznym* czytamy:

W zależności od tego, czy człowiek stara się sam zrozumieć i opanować w sposób autonomiczny tę śmierć, która wypływa z grzechu pierworodnego, która pozostaje całkowicie poza jego kontrolą i którą realizuje przez całe swoje życie jako swój osobisty akt, czy też w bezwarunkowej gotowości i w wierze otwiera się na niepojętego Boga, śmierć człowieka będzie albo osobistym powtórzeniem i potwierdzeniem grzesznej emancypacji pierworodnego człowieka wobec Boga, a więc kulminacją grzechu, ostatecznym grzechem śmiertelnym, albo też osobistym powtórzeniem posłusznej [...] śmierci Jezusa [...], a więc kulminacją zbawiennej aktywności człowieka, ponieważ jego trwające przez całe życie uczestniczenie w śmierci Jezusa przez wiarę i sakramenty [...] teraz ostatecznie spełni się w osobistym, błogosławionym „umieraniu w Panu” (Ap 14, 13), w którym doświadczenie końca staje się początkiem spełnienia.³²

Oczywiście, Matka Aase nie dorosła do świadomości choćby zbliżonej do tego, co mówią teologowie o umieraniu i śmierci, ale przecież każdy człowiek realizuje swoją religijność na swoją miarę. „Lud ziemi” – jak mówiło się o ludziach małych i nieuczonych w czasach Jezusa – równie dobrze może zostać zbawiony jak najsubtelniejszy teolog. Peer zadbał o to, by ułatwić Matce śmierć poprzez odwrócenie uwagi, utratę świadomości, poprzez przeniesienie jej w krainę lichego marzenia, które nie może przemienić się w marzenie będące prawie dziełem sztuki, jak pisał o najcenniejszym z marzeń Gaston Bachelard w książce *Poetyka marzenia*. Nad marzeniami Peera trzeba się zatrzymać. Fenomen marzenia towarzyszy człowiekowi przez całe życie i jest nieodłączny od istnienia, od życia ludzkiego. Rzecz w tym, że marzenie marzeniu nierówne. Zauważył to Bachelard, który w swojej książce zaproponował wartościowanie i klasyfikację marzeń. Jego rozważania przydadzą się w mojej próbie bliższego określenia i oceny marzeń Ibsenowskiego bohatera. Bachelard w swoich rozważaniach nie bierze pod uwagę marzeń sennych. Peer oddaje się wyłącznie marzeniom na jawie; o jego marzeniach sennych nic nie wiadomo. Bachelard najwyżej ceni marzenie poetyckie, które jest już prawie poematem, czy – ostrożniej – materiałem, z którego może narodzić się poemat po dokonaniu procedury pisania, odnalezieniu formy, dopełnieniu procesu twórczego. Jest to bowiem „marzenie, które poezja wprowadza na dobre zbocze, na zbocze, które podąży ku wzrastającej świadomości.

³¹ G. Scherer, *Filozofia śmierci. Od Anaksymandra do Adorno*, tłum. W. Szymon OP, wydawnictwo WAM, Kraków 2008, s. 181-187, passim.

³² K. Rahner, H. Vorgrimmler, *Mały słownik teologiczny*, op. cit., s. 454.

Chodzi o marzenie, które pisze, albo przynajmniej obiecuje napisać³³. Dopuszcza z wieloma zastrzeżeniami i wątpliwościami marzenie, które jest „zjawiskiem rozprężenia i porzucenia, jak sugeruje klasyczna psychologia”, ale dalekie od marzenia, którym się zajmuje. Marzenie dzienne, będące dla nas jedynym przedmiotem zainteresowania, bo tylko ono jest udziałem Peera, Bachelard określa następująco: „Marzenie jest zjawiskiem duchowym zbyt naturalnym – a także zbyt pożytecznym dla równowagi psychicznej – by traktować je jako pochodną snu, aby bez dyskusji zakwalifikować je do porządku zjawisk onirycznych. [...] aby określić istotę marzenia, wypada powrócić do samego marzenia”³⁴. Marzenie poetyckie jest czymś o ogromnej doniosłości; ukrywa ono dającą się odkryć wartość metafizyczną. Zdaniem Bachelarda:

Metafizycy piszą często o „otwarcu na świat”. Jeśli się im dobrze przysłuchać, wydaje się, że mówią o zasłonie, którą odsłonić można jednym gestem, aby w błyskawicznej iluminacji znaleźć się twarzą w twarz ze Światem. Ileż mielibyśmy doświadczeń konkretnej metafizyki, gdybyśmy marzeniu poetyckiemu poświęcili więcej uwagi. [...] Marzenie poetyckie daje nam świat światów. Marzenie poetyckie jest marzeniem kosmicznym. Jest otwarciem się na świat piękny, na piękne światy. Czyni ono z nie-mnie dar mnie ofiarowany, który jest moim-dobrem; moim nie-mną. To właśnie owo moje nie-ja zachwyca ja marzyciela i tym nie-mną umięją się poeci z nami dzielić. To *moje nie-ja* [*ce non-moi mien*] pozwala ja marzyciela w zaufaniu przeżyć byt w świecie.³⁵

Wielkie znaczenie marzenia podkreśla Bachelard wciąż i wciąż na nowo. Odwołajmy się do jego sformułowań raz jeszcze, mając na myśli Ibsenowskiego bohatera. Bachelard pisze, że poważnie potraktowane marzenie, marzenie „do głębi”, „wprowadza nas w stan rodzącej się duszy”. „Chcę bowiem dowieść, że marzenie ofiarowuje nam świat pewnej duszy, że poetycki obraz niesie świadectwo duszy, która odkrywa swój świat, świat, w którym chciałaby żyć, gdzie godna jest życia.”³⁶ Postać Peera wymusza postawienie pytań o powagę i jakość jego marzeń, pytanie o to, czy marzenia można zmarnować i o to, czy mógłby je tak rozwinąć, by z marzyciela stał się poetą, dostarczycielem marzeń innym i jak te pytania mają się do teologicznego i biblijnego punktu widzenia przyjętego w tym eseju.

Peer jako marzyciel spełnia wszystkie istotne warunki pozwalające na przypisanie go do typu osobników ciepiących na narcystyczne zaburzenie osobowości, jedną z chorób naszych czasów. W wyniku traumy z dzieciństwa cierpi na poczucie ważności i wielkości (chce zostać „Cesarzem

³³ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przekład, opracowanie i posłowie L. Brogowski, Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 1998, s. 14.

³⁴ Ibidem, s. 19-20.

³⁵ Ibidem, s. 22.

³⁶ Ibidem, s. 25 oraz rozdział I *Marzenie o marzeniu. Marzyciel słów*, s. 39-66.

Anglii”), cechuje go chępliwość, fantazmaty o własnej wartości, sukcesach i przekonanie o licznych przewagach w różnych dziedzinach życia, czekających go wielkich osiągnięciach i szczęściu. Warto zwrócić się po raz kolejny ku naszym czasom, ku temu, co Christopher Lasch nazwał „narcystyczną osobowością naszych czasów”³⁷. Obraz nowoczesnego narcyza i jego życie to znakomity komentarz do całożyciowej specjalności Peera: wartości przemieniać w śmiecie, najczęściej w imię przyjemności mylonej ze szczęściem. Dzisiejszy narcyz jest często osobnikiem pełnym wdzięku; Peer nie jest postacią pełną wdzięku. Nie zmienia to wszakże istoty rzeczy, a z literackiego punktu widzenia stanowi interesujący dodatek do złożoności Ibsenowskiego bohatera.

Tekst dramatu sugeruje, że powożąc Matce w podróży do zamku Soria – Moria, Peer był pod władzą szatana. Tak twierdzi Aase w akcie piątym: „Tfu, do diabła z taką jazdą! / Wiozłeś mnie, aż ległam w rowie!”, a dalej wyraźniej: „Po bezdrożach czart cię wodził”³⁸. Pożegnanie Peera z Matką było jednak autentyczne, a jego może krótki żal – prawdziwy. Pojawia się tutaj także istotny problem śmierci matki i szczególnej roli tej śmierci w życiu mężczyzny, co umożliwia mu porzucenie domu i zachęca go do niego – a pierwszym domem każdego człowieka jest łono matki, potem dom rodzinny, wreszcie ojczyzna, większy dom człowieka. Peer czuje się całkowicie wolny, a jednocześnie egzystencjalnie samotny. Może żyć gdzie chce, robić to, co mu przyjdzie do głowy bez liczenia się z kimkolwiek i czymkolwiek. Stracił jedyny trwały punkt odniesienia, ważny nawet jeśli niewysoko cennym Matkę Aase. Wyrusza w świat wyposażony w nauki, które odebrał w świecie trolli i w czasie zmagania się z Wielkim Krzywym. Można powiedzieć, że stał się dojrzały, gdyby takie określenie w ogóle można było do niego odnieść. Czy stary Peer, powracający do Norwegii po kilkudziesięciu latach nieobecności, jest dojrzały czy tylko stary? Czy pozostaje do końca biblijnym kozłem, czy staje się zagubioną owcą, która się odnalazła?

Akt piąty podsumowuje dzieje Peera, który przebiegł świat, by powrócić do Miejsca, z jakiego wyszedł. Odniesienia biblijne mają w nim wyjątkowo duże znaczenie. Nic w tym dziwnego. Peer budzi się z wolna do kontaktu z rzeczywistością realną, zaczyna rozumieć, czym i jakie było jego życie. Tym razem przebudzenie jest wyjątkowo istotne, gdyż odbywa się wobec śmierci. To już nie jest „tylko” śmierć Matki; to Peer ma / może wkrótce

³⁷ Por. A.M. Colman, *Słownik psychologii*, tłum. A. Cichowicz, M. Guzowska-Dąbrowska, P. Nowak, H. Turczyn-Zalewska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009 [hasła: *narcystyczne zaburzenia osobowości, narcyzm* i inne, s. 424-425]. Por. także: Ch. Lasch, *Kultura narcyzmu. Amerykańskie życie w czasach malejących oczekiwań*, Sedno. Wydawnictwo Akademickie, Warszawa 2015 [rozdz. II: *Narcystyczna osobowość naszych czasów*, s. 58-77]. W istocie należy brać pod uwagę całą tę słuszenie sławną książkę, której wydanie oryginalne ukazało się w roku 1991.

³⁸ H. Ibsen, *Peer Gynt*, op. cit., s. 259.

umrzeć. Jego droga do przebudzenia jest wciąż kręta. Odlewacz Guzików uzmysławia mu krok po kroku, jakie i jak mało warte było jego życie. Odlewacz Guzików nie jest obrazem śmierci. Jednakże Peer próbuje się z nim targować, jak postacie znane z baśni, które targują się ze Śmiercią i próbują coś uzyskać, przede wszystkim choć odrobinę czasu, albo jak Abraham, który targuje się z Bogiem w Księdze Rodzaju, chcąc uratować Sodomę przed zniszczeniem. Peer zawraca, idzie naprzód i znowu zawraca. Kiedy wydaje się, że jest całkowicie albo prawie całkowicie gotów przyjąć do wiadomości prawdę o sobie i podjąć próbę odkupienia win, zawodzi i za sprawą Solvejgi ponownie tonie w marzeniach. Oczywiście, jak zwykle w najważniejszych dramatach Ibsena, zakończeniem jest pytanie bądź wiele pytań – to jeden ze sposobów autora na przedłużenie obecności jego utworów, jego zawsze ważnych pytań w świadomości odbiorcy.

Lekcję śmierci w akcie piątym otrzymuje Peer najpierw, kiedy jako jedyny rozbitek ratuje się w czasie burzy morskiej. Jest to jednak ingerencja natury i przypadku w życie ludzkie, a Peer szczęściarz znowu cało wychodzi z opresji. Powstaje jednak pytanie, na które niełatwo odpowiedzieć: wolna, podległa tylko swoim własnym prawom natura, czy także poza naturą stojący Bóg? Peer z wolna przyjmuje do wiadomości, że śmierć i rozrachunek z życiem dotyczą także jego. Drugą lekcją śmierci jest przemówienie pastora nad ciałem człowieka, którego Peer kiedyś widział. Jego małe, szare, ale także heroiczne życie, całkowicie odmienne od życia Peera, daje mu do myślenia. Teoretyczne oczekiwanie na koniec życia staje się czymś realnym, praktycznym i nieodległym. Targi z Odlewaczem nie mogą się udać. Już na początku ich pierwszej rozmowy Peer otrzymuje informację jednoznaczną: „Klamka już zapadła. / Grób twój gotowy, trumna zamówiona, / Na ciało twoje czekają robaki, / Lecz na twą duszę nasz Mistrz oczekuje / Z niecierpliwością”³⁹.

Peer próbuje przede wszystkim uratować własną skórę. Ale w jego świadomości zaczyna się dziać coś o znaczeniu o wiele istotniejszym. W cytowanej już książce *Bóg szukający człowieka. Podstawy filozofii judaizmu* Abraham Joshua Heschel pisze: „Religia jest odpowiedzią na ostateczne pytania człowieka. Kiedy rodzi się w nas brak świadomości pytań ostatecznych, religia staje się nieistotna i nadchodzi jej kryzys”⁴⁰. Wedle mojego przekonania zdanie to rzuca snop światła na stan świadomości Peera sprzed lekcji śmierci i rozmów z Odlewaczem Guzików. Peer nie odrzucał religii, ale nie poświęcał jej szczególnej uwagi ani nie łamał sobie nią głowy i nie dręczył przesadnie sumienia wykroczeniami przeciwko przykazaniom. Pytania ostateczne stawiał przed aktem piątym bardzo rzadko. Był jednak w osobliwy sposób

³⁹ Ibidem, s. 261.

⁴⁰ A.J. Heschel, *Bóg szukający człowieka*, op. cit., s. 9.

religijnie wrażliwy, przychodziły mu na myśl problemy, niepokoje i lęki związane z religią, które domagały się jego reakcji. Wątpliwości te rozpraszał, fałszując cytaty i przekręcając zalecenia Pisma. Gdyby problemy religijne nie obchodziły go wcale, a sumienie w ogóle by się w nim nie budziło, nie trudziłby się ucziszaniem wątpliwości. Obudził się do głębszej świadomości dopiero w obliczu śmierci, wobec perspektywy własnej śmierci, z lęku. Zrealizował raczej zalecenie znanego powiedzenia „jak trwoga to do Boga”, jego strach można ująć jak w klamrę cytatem z Psalmu 55 i odwołaniem do tytułu eseju *Bojaźń i drżenie* (1843) Kierkegaarda, który ma na myśli ten sam Psalm: „Serce moje drży we mnie i przypadły na mnie trwogi śmierci / Bojaźń i drżenie na mnie przysły i groza mnie okryła”⁴¹.

Zawiadomienie o rychłej śmierci, które otrzymuje Peer, cechuje teologiczna precyzja. Śmierć to w znaczeniu podstawowym rozdzielanie ciała i duszy. Teologiczne dysputy i targi dają Peerowi – tak sądzi – pewną szansę. Przedstawia się jako przeciętny grzesznik, ani naprawdę zły, ani zbyt dobry, z pewnością niebędący pretendentem do cnoty, ale niezastługujący na absolutne potępienie. Dowiaduje się wówczas, że na piekło rzeczywiście nie zasłużył, ale musi skończyć „jak inni, w tygłu odlewacza”⁴². Odlewacz Guzików prezentuje się tym samym jako postać uznająca istnienie czyścica, odrzucanego – jak wiadomo – przez luteranizm. Ibsen poszedł drogą, którą wybrał przed nim inny luteranin o bardzo złożonej religijności – Johann Wolfgang Goethe. Waga *Fausta* jest dla Ibsena w czasie pisania dramatu *Peer Gynt* ogromna, liczba odniesień do niego – bardzo duża. Peer dowiaduje się szybko, że należy do osób poślednich, nijakich. Spełnia wszystkie warunki ludzi letnich, przedstawione w Apokalipsie św. Jana:

Znam twoje czyny; nie jesteś ani zimny, ani gorący. Obyś był zimny albo gorący. A skoro jesteś letni, a nie gorący ani zimny, zamierzam cię wypluć z Moich ust. Chociaż mówisz: Jestem bogaty; oraz: Wzbogaciłem się i niczego nie potrzebuję, to jednak nie wiesz, że jesteś nędzny, pożałowania godny, biedny, ślepy i nagi. (Ap 3, 15–17)

Odlewacz Guzików oświadcza Peerowi, że „grzech wymaga siły i powagi” („der kræves baade Kraft og Alvor till en Synd”)⁴³ i że on „traktował grzech lekko” („du tog Synden lett”)⁴⁴. Dodaje opowieść o ludziach będących jak metalowe guziki odlane bez uszek. Peer do nich należy; nie nadaje się do niczego jak guzik, którego nie można przyszyć do żadnego ubrania. Jego wartość jako guzika równa się wartości metalu, z jakiego został odlany. Jest

⁴¹ Psalm 55, *Księga Psalmów*, tłumaczył z hebrajskiego Cz. Miłosz, Editions du Dialogue, Paris 1981, s. 146; przekład bardziej dosłowny por. *Pismo Święte Nowego Testamentu i Psalmi*, op. cit., s. 705.

⁴² H. Ibsen, *Episk Brand, Brand, Peer Gynt*, op. cit., s. 713.

⁴³ Ibidem, s. 714.

⁴⁴ Ibidem.

członkiem wielkiej rodziny ludzi z defektem⁴⁵. Dowiaduje się także, że nigdy nie był sobą, a być sobą stanowiło przecież przedmiot jego życiowych starań i dumy. W czasie drugiej rozmowy Peera i Odlewacza ten ostatni definiuje właściwe bycie sobą, które pozostaje w skrajnej sprzeczności od tego, czego zawsze pragnął Peer:

Być sobą znaczy: unicestwić siebie.

Mogę ci to jeszcze inaczej wyjaśnić, bo to wyjaśnienie nie trafia do ciebie;

dlatego, że być sobą znaczy przestrzegać

Mistrza zamierzeń we wszystkim.

(„At være sig selv, er: sig selv at døde. / Dog, paa dig er sagtens den Forklaring spildt; / og derfor, lad det kaldes: overalt at møde / med Mesters Mening till Udhængsskilt”)⁴⁶

Myślenie teologiczne przydaje się po raz kolejny jako kontekst dla stwierdzeń zawartych w dramacie Ibsena. Kiedy pisałem jakiś czas temu artykuł o krytyce nowoczesnego ja, w sposób naturalny zająłem się przełomem trzynastego i czternastego wieku jako okresem, w którym zauważono początki kryzysu tradycyjnego paradygmatu kultury europejskiej⁴⁷. Odwołam się krótko tylko do dwóch autorów: pierwszym jest Mistrz Eckhart (ok. 1260–1327 lub 1328), a drugim Frankfurtczyk, czyli anonimowy autor niezwyklej książki, bardzo wysoko cenionej przez Lutera, zatytułowanej *Teologia niemiecka*. Obaj autorzy przenikliwie spostrzegli, że czas, w którym mawiano jako coś oczywistego, że być sobą to unicestwić siebie, minął albo mija. Wyrażali oni głęboką troskę o zachowanie takiej postawy; Mistrz Eckhart w sposób tolerancyjny, Frankfurtczyk z fascynującą surowością, którą docenił Luter. U Frankfurtczyka czytamy o kultywowaniu ludzkiego ja i ludzkiej woli, co stanowi idealny komentarz do wypowiedzi Odlewacza Guzików wyjaśniającego, co to znaczy być sobą: „Kto dopomaga człowiekowi w pełnieniu jego własnej woli, ten dopomaga mu w tym, co najgorsze. Gdyż im bardziej człowiek podąża za swoją własną wolą i rozrasta się w niej, tym dalej jest od Boga i prawdziwego dobra”⁴⁸. Owo „rozrastanie się we własnej woli” to żarłoczność ja, które weszło na drogę od wartości, co dla Frankfurtczyka oznacza oczywiście drogę od Boga. Ibsen pojawia się zatem wśród autorów czasu już minionego także jako diagnosta upadku tradycyjnego ja, dającego się obserwować w drugiej połowie dziewiętnastego wieku, ale trwającego od kilku stuleci i pogłębianego w czasach nam współczesnym. Ibsena między

⁴⁵ Por. L. Sokół, *Topos „drogi do Damaszku”: Peer Gynt i Nieznajomy*; idzie o rozszerzoną i nieogłoszoną wersję tego tekstu.

⁴⁶ Ibidem, s. 729.

⁴⁷ Por. L. Sokół, *Próba krytyki nowoczesnego „ja”: literatura – filozofia – teologia – świadomość europejska*, s. 207-220.

⁴⁸ Frankfurtczyk, *Teologia niemiecka*, przeł. P. Augustyniak, Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2013, s. 91.

innymi miałem na myśli, kiedy określałem na początku niniejszego eseju, jak rozumiem nowoczesność. Można o Ibsenie mówić i pisać: „Ibsen nasz współczesny” na podobieństwo Jana Kotta, autora słynnej kiedyś książki *Szekspir współczesny*.

Rozmowa Peera z Odlewaczem Guzików przynosi jeszcze jedno uzupełnienie warte komentarza teologicznego i filozoficznego. Wiemy już, że do grzechu trzeba mocy i powagi, a nieco dalej, kiedy Peer poszukuje pastora, który byłby gotów wydać mu dokument jego grzeszności, trafia na diabła. Pyta go, jaki jest stan świata ludzkiego. Wedle wiedzy diabelskiej rodzaj ludzki nie poprawił się, przeciwnie – pogorszył, a właściwie „rozwodnił” i większość ludzi skończy na stosie odpadków⁴⁹. Ludzie, mistrzowie grzechu od czasów Adama i Ewy, miewają także twarz Peera, zbyt lichego, by grzeszyć naprawdę. Peer jest tylko Zabawnisem, by odwołać się do Witkacego, który nadał postaci młodej dziewczyny w swoim dramacie *Nowe Wyzwolenie* wdzięczne imię Zabawnisia. Nijakości Peera odpowiada świat nijaki. Można by powiedzieć: jaki pan, taki kram, jaki człowiek, taki świat. Przydaje się w tym względzie sięgnięcie po cytaty z Kierkegaarda, z książki napisanej w roku konfirmacji Ibsena, 1843:

Niech inni mówią, że czasy są złe; ja się skarżę, że są żalosne, gdyż nie ma w nich namiętności. Myśli ludzkie są cienkie i nietrwałe jak koronki, a sami oni żalosi jak koronczarki. Myśli ich serc są zbyt miłkie, aby być grzeszne. Robak może by uważał, że takie myśli są grzeszne, ale nie człowiek stworzony na obraz i podobieństwo Boga. Ich zabawy są nudne i jałowe, ich namiętności sennie; spełniają swe obowiązki owe kramarskie dusze [...], myślą, że chociaż Bóg prowadzi solidne księgi rachunków, można go lekko oszukać. Co za hańba! Dlatego dusza moja wraca zawsze do Starego Testamentu i do Szekspira, tu się dopiero czuje, że prawdziwi ludzie tam przemawiają; tam się nienawidzi, tam kocha, morduje się wrogów, przeklina się potomstwo do ostatniego pokolenia, tam się grzeszy.⁵⁰

Nie dziwi, że lista grzechów Peera nie może powstać.

Tytułowy bohater dramatu przeżywa ciężki kryzys w obliczu nadchodzącej śmierci. Jest to nie tylko paraliżujące go przerażenie, ale też wstrząsające poczucie nicości, która go otacza, z której może wyszedł i do której wraca. Psycholog mógłby pewnie stan Peera nazwać napadem lęku panicznego, często wiążącego się z obawą, lękiem bądź strachem przed śmiercią. Pojawiający się nagle lęk przed śmiercią splata się ściśle z faktem, że Peer traci wszelkie możliwe oparcie i niejako unosi się w otchłani nicości. Z teologicznego punktu widzenia jest to szok nicości, który może nawet wyklucza wiarę. Peer mówi:

⁴⁹ H. Ibsen, *Episk Brand, Brand, Peer Gynt*, op. cit., s. 734.

⁵⁰ S. Kierkegaard, *Diapsalmata*, [w:] *Albo – albo*, z oryginału duńskiego przełożył i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz, PWN, Warszawa 1976, t. I, s. 29.

Nie ma nikogo, nikogo w całym stworzeniu,
 Nikogo w piekle i w niebie nikogo!
 [.....]
 Jak niewypowiedzianie biedna może być dusza,
 Kiedy powraca do mglistej szarości.
 („Er der ingen, ingen i hele Vrmlen / ingen i Afgrunden, ingen i Himmlen – !
 / [...] Saa usigelig fattig kan en Sjæl da gaa / tilbage till i det taagede graa.”)⁵¹

Owa „mglista szarość” dobrze charakteryzuje bohatera: może coś mającego określony kształt mogło się pojawić w jego długim życiu, ale skutkiem niemrawych i często pozorowanych wysiłków w sferze duchowej pozostaje tylko niejasność i mglistość. Taki jest wynik jego całego życia. Udało mu się jedynie zbić fortunę, by i w tej dziedzinie mógł w końcu prawie wszystko stracić; wraca do domu z mierną sumą pieniędzy. Będąc w stanie rozpacz, Peer chce napisać na swoim grobie już nie, że spoczywa tu Cesarz, co mu się roilo jeszcze na początku tego samego piątego aktu, ale: „Nikt tutaj spoczywa” („her er Ingen begravet”)⁵². Peer czuje tchnienie śmierci i może nicości, nie potrafi bronić się przed Odlewaczem Guzików ani targować o kolejną zwłokę. Ale znajduje ratunek: idzie, już nie obchodzi, nie szuka okrzęnych dróg, prosto do Solvejgi, której śpiew postłyszał z daleka. Moment ten ma ogromną wagę. Ona go przyjmuje, czekała na niego przez całe życie, wybacza mu wszystko, nie chce słuchać jego wyjaśnień ani próśb o wybaczenie. Pamięta, że człowieka czeka sąd, ale to nie ona będzie go sądzić, lecz kto inny. Peer mówi o niej „O, matko! Żono! Dziewico bez skazy”⁵³. Uważa ją za kobietę spełniającą się idealnie w każdej z tradycyjnych ról kobiecych, ról najistotniejszych (brakuje tylko roli córki i siostry). Czy aby na pewno ma rację? Są inne interpretacje kołysanki Solvejgi i one po części mnie przekonują. Rzecz należy pokrótce omówić. Wedle mojego rozumienia finału dramatu mamy do czynienia najpierw z powtórzeniem przez Solvejgę winy Peera wobec umierającej Matki. Peer ukradł jej dobrą śmierć i może przyczynił się do jej potępienia, skoro odmówił jej Biblii. Teraz Solvejg – można powiedzieć: w rewanżu kobiecości, jako nowe wcielenie matki, w chwili, w której przejawia się Los – kradnie Peerowi zbawienie dla niego wybaczenie, nie pozwala mu na to, by rozliczył się przed nią z win. Lekceważy je, przebacza w uniesieniu, czysto emocjonalnie, w istocie anulując proces uzyskiwania przebaczenia, który wymaga wyznania win, okazania skruchy. Zamiast procesu przebaczenia ofiarowuje moment. Istnieje wszakże niezwykle ważny wyjątek od tej zasady, który przemawia za Solvejgą; jest nią jedna z najbardziej znanych przypowieści ewangelicznych:

⁵¹ H. Ibsen, *Episk Brand, Brand, Peer Gynt*, op.cit, s. 740-741.

⁵² Ibidem, s. 741.

⁵³ Ibidem, s. 746 i tekst polski H. Ibsen, *Peer Gynt*, op. cit., s. 300.

o synu marnotrawnym (Łk 15, 11–32). Sięgnijmy do fragmentu tego tekstu:

Wstanę i udam się do mojego ojca, i powiem mu: Ojcze, zgrzeszyłem przeciw niebu i względem ciebie. Nie jestem już godny nazywać się twoim synem. Uczynił choćby mnie jednym ze swoich najemników. Wstał więc i wrócił do swego ojca. Gdy był jeszcze w oddali, jego ojciec ujrzawszy go, wzruszył się i pobiegł, rzucił mu się na szyję i ucałował. Wtedy syn powiedział do niego: Ojcze, zgrzeszyłem przeciw niebu i względem ciebie. Nie jestem już godny nazywać się twoim synem. Ojciec jednak powiedział do swoich sług: Przynieście szybko najlepszą szatę i ubierzcie go, dajcie mu też pierścień na rękę i sandały na nogi. Przeprowadźcie tłuste ciele, zabijcie, zjemy i będziemy się radować. Ten mój syn bowiem był martwy a ożył, zaginął a odnalazł się. I zaczęli się cieszyć. (Łk 15, 18–24)

Peer jako symboliczny syn marnotrawny powraca nie do Ojca, ale do symbolicznej Matki. Poza różnicą płci i relacji wzajemnych struktura przebaczenia jest w obu tekstach podobna. Ibsen podkreśla, analogicznie do przypowieści, istotny fakt powrotu do domu. Nie jest to wszakże Dom Ojca, ale Matki, która sama jest domem. Temat domu i powrotu do domu w dramacie poetyckim Ibsena jest – jak wiadomo – bardzo ważny.

W tym miejscu niepodobna nie wspomnieć o genialnym obrazie Rembrandta *Powrót syna marnotrawnego* (1668). Jest to jedno z najwspanialszych w całej sztuce i literaturze chrześcijańskiego świata dzieł podejmujących temat zaczerpnięty z przypowieści o synu marnotrawnym. Twarz ojca udzielającego przebaczenia promienieje dobrocią i szczęściem, udziela on przebaczenia natychmiast, bez sekundy wahania. Tak przebacza nie tyle kochający ojciec, ile może nawet Bóg Ojciec. Czytelnicy ewangelii Łukasza często widzą w postaci ojca – Boga. Różne rozumienia tej postaci uciekają się w sposób całkowicie naturalny do tekstu ewangelicznego, do interpretacji biblijnej i teologicznej; postąpił tak Mieczysław Wallis, którego wyjaśnienia i rozważanie znaczeń obrazu Rembrandta są mi szczególnie bliska⁵⁴. Ta przypowieść przemawia za oczyszczeniem Solweji z moich oskarżeń. Zapewne to, kim jest ojciec z ewangelii Łukasza, to jedna kwestia, a to, że ten ojciec ma być dla czytających ewangelię najwyższej miary przykładem tego, jak mamy przebaczać – inna. Wróćmy do ewangelii i Rembrandta w interpretacji Wallisa. Zarówno on, jak i inni interpretatorzy zwracają uwagę na silną i długotrwałą fascynację artysty dwiema przypowieściami ewangelicznymi: o dobrym Samarytaninie (Łk 10, 29–37) i o synu marnotrawnym. Studia nad tematem syna marnotrawnego wskazują na fascynację Rembrandta tym motywem ewangelicznym. Wykonał on wiele szkiców rysunkowych

⁵⁴ Por. M. Wallis, *Późna twórczość wielkich artystów*, PIW, Warszawa 1975, s. 65–71.

i znaną akwafortę (1636), która wyprzedziła powstanie obrazu o ponad trzydzieści lat.

[Przygotowania] świadczą o tym, jak Rembrandt przeżywał wciąż na nowo w swej wyobraźni scenę spotkania ojca i syna, jak szukał dla niej najbardziej odpowiedniego miejsca i tła, jak próbował powiązać te postacie ze sobą. W akwafortcie z 1636 r. ojciec nadbiega tak szybko, że sandał spadł mu z nogi, i pochyla się szybko nad klęczącym przed nim, kudłatym, półnagim i bosym synem. W rysunku z tego samego czasu ojciec stojąc kładzie rękę na czuprynę klęczącego syna. W innych szkicach obie postacie w różny sposób obejmują się wzajem.⁵⁵

Ostatnią wersją tematu jest obraz *Powrót syna marnotrawnego*, monumentalny, postacie są naturalnego wzrostu (wymiary obrazu: 260 x 205 cm). Wallis pisze dalej następująco:

Z mroku wyłania się tutaj gorejąca cynobrowoczerwona plama ojcowskiego płaszcza i narzuca uroczysty, jakby odświętny nastrój, nim jeszcze możemy rozpoznać przedstawione w obrazie postacie ojca i syna. Układ tych postaci, który Rembrandt wreszcie znalazł, zaskakuje swoją śmiałością i niezwykłością. Ojca widzimy tutaj stojącego, w ujęciu frontalnym. Przed nim klęczy zwrócony do nas tyłem syn, chowając ze wstydu głowę w fałdy ojcowskiego płaszcza. Z jego ciała widzimy tylko ogolone i pokryte strupami ciemię. W ostrym skrócie widnieje część twarzy o brzydkich, negroidalnych rysach i zrogowaciałe stopy, zwrócone do nas piętami. Na sobie ma on żalosne łachmany, jego chodaki są zdarte. Ojciec, wspaniała, majestatyczna postać, przymknąłszy oczy (które zapewne nie są niewidome), kładzie łagodnie i czule swe starcze, pożółkłe i zgrabiałe dłonie na jego plecy, nie tyle przygarniając go do siebie, ile błogosławiąc. Twarz jego wraża błogość najwyższą. W całkowitej ciszy, w milczeniu dokonuje się tutaj misterium podwójne: głęboka skrucha grzesznika i akt przebaczenia ojcowskiego. [...] Wszystko w tym obrazie ma swoją wagę. Pełne ekspresji są m.in. zwrócone ku nam zdarte chodaki marnotrawnego syna. Mówią nam one o długiej i uciążliwej wędrówce, jaką ma za sobą ich właściciel. Są jakby daleką zapowiedzią wychodzonych trzewików we wczesnych martwych naturach Van Gogha lub nieforemnych buciorów biednego włóczęgi w filmach Charlie Chaplina. [...] W obrazie lenigradzkim [...] radość starego ojca przejawia się w sposób pełen umiaru: w przymknięciu oczu, świadczącym o głębokim wzruszeniu, przede wszystkim zaś w sposobie, w jakim starzec kładzie swe pomarszczone ręce na plecy syna. W tym geście jest wszystko: pragnienie upewnienia się, że to istotnie długo oczekiwany syn powrócił; miłość ojcowska i przebaczenie, i błogosławieństwo.⁵⁶

W dalszych rozważaniach Wallis odwołuje się po raz kolejny do kwestii religijnych, do pojęć takich jak przebaczenie i nawrócenie. Jest to zarówno słuszne, jak i nieodzowne. Przechodzi później krótko do problematyki teologicznej, przywołuje pojęcia „nawrócenie” (greckie *metanoia* i łacińskie *penitentia*). To bardzo trafne odwołanie teologiczne, nie tylko w tej konkretnej

⁵⁵ Ibidem, s. 66.

⁵⁶ Ibidem, s. 66-67.

sprawie, bez którego nie da się myśleć sensownie o przypowieści ewangelicznej, obrazach i motywach zaczerpniętych z Biblii⁵⁷.

Powrót do domu, powrót do matki / Matki, powrót do ojca / Ojca; sięgnięcie po obraz Rembrandta, którego wersja daje do myślenia w związku z powrotem Peera do Solvejgi. Oczekujący na powrót syna czekali długo z ogromną tęsknotą i miłością. Ibsen zamieścił w tekście swojego dramatu poetyckiego piękny liryk miłosny: piosenkę Solvejgi, określonej jako „piękna jeszcze blondynka w średnim wieku”. Śpiewa ona o swojej miłości i wierności:

Lato i zima miną, nadejdzie nowa wiosna,
Być może, lata jeszcze upłyną, o mój miły,
Lecz kiedy wrócisz wreszcie, powitam cię radosna:
„Przyrzekłam ci, czekałam, miłość krzepiła siły!”
[.....]
Niech cię Bóg ma w opiece, gdziekolwiek się znajdujesz,
A skoro przed nim staniesz, niech ci przebaczy winy.
Czekam cię, przyjacielu, aż wrócisz, ucałujesz
Jeśli cię śmierć zabrała, tam w górze się złączymy.⁵⁸

W tej piosence Solvejgi w akcie czwartym pojawia się wyraźna zapowiedź przebaczenia; w akcie piątym – jedynie egzekucja. W długiej i cierpliwej pracy nad koncepcją *Powrotu syna marnotrawnego* Rembrandt wspominał swojego ukochanego, przedwcześnie zmarłego syna Tytusa, który przecież nie mógł do niego wrócić. Te motywy psychologiczne wskazują na ogromne napięcie emocjonalne artysty-ojca i Solvejgi – wiernej ukochanej i symbolicznej Matki. Przy takim natężeniu uczuć przebaczenie rzeczywiście staje się natychmiastowe i łatwe, bo tak bardzo upragniony jest zarówno powrót syna prawdziwego, jak i syna symbolicznego.

Wiemy, że Solvejg stała się symboliczną matką Peera, przekonująco dowiódł tego przed wielu laty niezwykle oryginalny psychoanalityk niemiecki Georg Groddeck (1866–1934)⁵⁹. Matkę Aase i Solvejgę łączy wspólna właściwość o ogromnym znaczeniu: obie są mistrzyniami marzenia w znaczeniu ucieczki od życia realnego. Matka uczy Peera wyboru marzenia przeciwko życiu realnemu bądź zamiast niego już w dzieciństwie. Solvejg, która zakochała się w Peerze wbrew najbardziej elementarnemu zdrowemu rozsądkowi i która trwa przy uczuciu bezwzględnie szalonym przez całe życie, jest w finale dramatu ślepa, jakby demonstrowała przekonanie, że miłość jest

⁵⁷ Pisałem o nawróceniu w artykule *Topos „drogi do Damaszku”: Peer Gynt i Nieznajomy*, op. cit., s. 178–183.

⁵⁸ H. Ibsen, *Peer Gynt*, op. cit., s. 189.

⁵⁹ G. Groddeck, „*Peer Gynt*”, [w:] *Ibsen. A Collection of Critical Essays*, red. R. Fjelde, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.J. 1965.

ślepa. Romantyczna, a raczej sentymentalna i cikliwa interpretacja jej ślepoty mówi, że wypłakała sobie oczy z tęsknoty za ukochanym i może z żalu za zmarnowanym życiem. Kiedy Peer wraca do niej jako wreszcie niemal rozumiejący, czym jest rzeczywistość realna i na czym polega fałszywa koncepcja jego życia, Solvejg ofiaruje mu łatwe, chociaż poruszające i szlachetne przebaczenie i sen zamiast jasnej świadomości. Pograżeni w śnie i marzeniach, oboje mogą jako ludzie starzy jedynie oczekiwać śmierci, którą metaforycznie określa się mianem „wiecznego snu”. Takie zaproszenie Solvejgi nie jest początkiem uzyskiwania czy odzyskiwania świadomości ani przybliżeniem do zbawienia. Jest raczej przeciwnie.

Jedyny obecnie czytany i wystawiany w Polsce przekład dramatu autorstwa Zbigniewa Krawczykowskiego, mający wiele zalet, jest z powodów niezrozumiałych niecisły w tłumaczeniu Pieśni Solvejgi. Wcześniejsze przekłady polskie zachowywały zgodność z oryginałem w sprawie wielkiej wagi. Możliwie dosłowny filologiczny kształt kołysanki w moim przekładzie brzmi następująco:

Śpij, najdroższy synku mój,
Będę kołysać cię, będę [nad tobą] czuwać, –

Synek siedzi na kolanach matki.
Oboje bawią się przez cały boży dzień.

Synek spoczywa na piersi swej matki
Przez cały boży dzień. Niech Bóg błogosławi cię, moje szczęście!

Synek tuli się do mojego serca
Przez cały boży dzień. Teraz jest tak zmęczony.
Śpij, najdroższy synku mój!
Będę kołysać cię, będę [nad tobą] czuwać

[.....]

Solvejg (śpiewa głośniej w brzasku wstającego dnia)

Będę kołysać cię, będę [nad tobą] czuwać, –
Śpij i śnij, mój synku!
(„Sov du dyreste Gutten min! / Jeg skal vugge dig, jeg skal vaage. – / Gutten har siddet paa sin Moders Fang. / De to har leget hele Livsdagen lang. / Gutten har hvilet ved sin Moders Bryst / hele Livsdagen lang. Gud signe dig, min Lyst! / Gutten har ligget till min Hjerte tætt / hele Livsdagen lang. Nu er han saa trætt. / Sov, du dyreste Gutten min! / Jeg skal vugge dig, jeg skal vaage. [...] SOLVEJG synger højere i Daggelansen / Jeg skal vugge dig, jeg skal jeg skal vaage; – / Sov og drøm du, Gutten min!”)⁶⁰

⁶⁰ H. Ibsen, *Episk Brand, Brand, Peer Gynt*, op. cit., s. 746.

Ostatnia linijka tekstu Ibsena nie jest prostym powtórzeniem refrenu. Zamiast wezwania do jednej tylko czynności („śpij”), czytamy inne: „śpij i śnij” („sov og drøm”). Odczytuję tę zmianę jako oczywiste wezwanie najpierw do snu, a następnie do śnienia, czyli do powrotu do marzeń i do marzeń sennych. Nie bez znaczenia jest to, że owo zaproszenie do marzeń, w istocie wezwanie do marzeń, jak zauważyłem wyżej, ma miejsce o świcie. Pierzchają nocne straszdyła, trolle tracą moc, świat budzi się do życia, ale nie Solvejg i Peer, po leśmianowsku „zapodziani” w marzeniu, ostatecznie w marzeniu sennym. Solvejg nie tyle zbawia Peera, ile zawłaszcza go i arbitralnie włącza do swojego świata. Jako druga matka kocha go miłością zaborczą i trującą, podobnie jak Matka Aase, jako kobieta – zyskuje nad nim władzę absolutną. Zasadne jest także interpretowanie blasku budzącego się dnia, powrotu słońca w kategoriach zaczerpniętych z teologii literatury i sztuki. Mamy do czynienia z przeciwieństwem ciemności i światła, światem mrocznym, niepokojącym i groźnym przeciwstawionym światu jasności, prawdy, dobra i piękna. Odrzucenie światła jest sprzeciwem wobec obecności Boga bądź jego odrzuceniem. Obrazowi temu towarzyszą niezliczone metafory, przypowieści, aluzje i wyobrażenia plastyczne boga czy Boga w chrześcijaństwie i licznych innych religiach i kulturach. Problem pojawia się także u Ibsena w napisanej rok wcześniej niż *Peer Gynt* sztuce *Brand*. Matka pastora Branda nie znosi słońca; oznacza to, że nie znosi tak czy inaczej pojętej obecności Boga, chociaż go nie odrzuca definitywnie⁶¹. Kwestia marzenia i ugrzęźnięcia w marzeniu nadaje się bodaj najlepiej do rozwiązania za pośrednictwem książki Gastona Bachelarda, ale niekoniecznie w sposób polegający na prostym pójściu drogą przez nią wskazaną. Drogę tę wskazał również Hans Aaraas⁶².

Pieśń Solvejgi okazuje się zatem nieoczekiwanie zwodnicza jak pieśń syreny. Traci ona status drugiej Małgorzaty i Una Poenitentium z *Fausta* oraz „zbawiającej kobiecości”. Będąc symboliczną matką Peera, objawia, podobnie jak jego matka rzeczywista, niepokojące, a nawet groźne oblicze. Nie jest to wszakże jedyne oblicze Solvejgi. Jest ona także ucieleśnieniem archetypu Wielkiej Matki, który – podobnie jak inne archetypy w psychologii Junga – ma stronę jasną i mroczną. Jest to czuła, oddana, wierna i kochająca kobieta, a jej drugie oblicze to Wiedźma. Mamy do czynienia z podwójnym, przeciwstawnym widzeniem jasnej i ciemnej, dobrej i złej twarzy postaci, jasnym i ciemnym, pięknym i brzydkim, prawdziwym i skłamanym przedstawieniem rzeczy i myśli zniekształconej, przewrotnej i ukrywającej prawdę. Za jej sprawą Peer nie przebudzi się do rzeczywistości realnej, chociaż jego przebudzenie wydawało się tak bliskie. Za jej sprawą, gdy nadchodzi dzień,

⁶¹ Por. L. Sokół, „Wszystko albo Nic”. *Bóg i religia w „Brandzie”*, op. cit., s. 237.

⁶² H. Aaraas, „*Peer Gynt*”, op. cit., s. 36-52.

światłość, a Królestwo Boga pokaże się w swoim pięknie, w swojej światłości i blasku, Peer zaśnie, ukołysany zdradziecko przez złowrogą w swoich skutkach pieśń idealnie i wiernie kochającej kobiety: Matki, Żony, „Kobiety bez skazy”, jak się ją powszechnie nazywało; jest to słuszne w połowie, tak jak Solweyg jest wyjątkowym przykładem kobiecej miłości i wierności. Odlewacz Guzików nie będzie czekał na rozstajnych drogach nadaremnie⁶³. Peer ostatecznie zajmie swoje miejsce, o które dzielnie i pracowicie zabiegał przez całe życie: na stosie odpadków.

⁶³ Por. L. Sokół, *Topos „drogi do Damaszku”*: Peer Gynt i Nieznajomy, s. 176-189.

Antoni Winch

Teologia Hyrkanii

Ze śmiercią Boga jest tak jak z Jego istnieniem – trzeba w nią uwierzyć. I tak jak wiara w transcendentny Absolut, czuwający nad przebiegiem spraw doczesnego świata, implikuje porządek aksjologiczny, który w zachodnim kręgu cywilizacyjnym kształtuje judeochrześcijańska tradycja kulturowa, tak przekonanie o braku takiego punktu odniesienia pociąga za sobą konieczność ustalenia odpowiadającego mu systemu wartości, ładu epistemologicznego i ontologicznego. Na potrzeby niniejszych rozważań określam go mianem teologii Hyrkanii. Obrazuje ona relację świata wobec Boga, który umarł. Uznaję ją za następczynię żydowskiej i chrześcijańskiej nauki o Bogu, powstałą w realiach epoki na tyle odważnej, aby stać się laicką, lecz zbyt tchórzliwej, żeby wybrać zupełny ateizm. Właściwości tego specyficznego, charakterystycznego dla kultury europejskiej dwudziestego (i dwudziestego pierwszego) wieku sposobu teologicznego myślenia opisuję, odnosząc się do następujących utworów Stanisława Ignacego Witkiewicza: *Maciej Korbowa i Bellatrix* (1918), *Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach BEZ-SENSU* (1921), *Mątwą, czyli Hyrkaniczny światopogląd* (1922) oraz *Janulka, córka Fizdejki* (1923). Jeden z bohaterów ostatniego z nich, Wielki Mistrz Neo-Krzyżaków, twierdzi, że znalazł psychologiczne rozwiązanie problemów Korbowy, Wahazara i króla Hyrkanii¹. Mniej ważne dla mnie jest to, czy rzeczywiście udało mu się tego dokonać. Istotne, że we wspomnianej wypowiedzi umieścił się w szeregu postaci borykających się z podobnymi kłopotami. Pozwala to rozpatrywać wymienione powyżej sztuki wspólnie. Ich głównych protagonistów nazywam Hyrkanami, a opracowaną przez nich filozofię, obejmującą teorię władzy, diagnozę socjologiczną, koncepcję metafizyki oraz doktrynę estetyczną, tytułuję, jako się rzekło, teologią Hyrkanii.

¹ Zob. S.I. Witkiewicz, *Janulka, córka Fizdejki*, [w:] idem, *Dziela zebrane. Dramaty III*, PIW, Warszawa 2004, s. 128. Nawiązania do projektu fantastycznego królestwa Hyrkanii powracają również w innych fragmentach tego dramatu (zob. ibidem, s. 105-106, 116).

W toku swojego wywodu świadomie unikam posługiwania się terminem „tytan” w odniesieniu do interesujących mnie bohaterów. Chociaż na ogół przyjęte w witkacologii definicje tytana² składałyby się na ciekawy kontekst dla problematyki poruszanej przeze mnie, to rodziłyby również kontrowersje – na przykład, według Marty Skwary, spośród *dramatis personae* wybranych przeze mnie utworów bodaj jeno Gyubal zasługiwałby w pełni na miano tytana³. Ich wyjaśnienie oddalałoby mnie od głównego zagadnienia. Zamiast więc tytan, piszę Hyrkan. Robię to także z tego powodu, że ten pierwszy może być wprawdzie protagonistą mitu, ale nigdy nie będzie jego twórcą. Hyrkan natomiast, zanim uzyska swój niezwykle, nadludzki status, kreuje cały system mitologiczny, mający go uświęcić. Zgoda, niewiele w tym geście boskości, więcej natomiast mitomanii, lecz czy nie otrzymujemy mimo to jakiegoś rodzaju hagiografii?

Podstawowy dogmat teologii Hyrkanii stanowi nakaz patrzenia na siebie i otaczający świat jak na dzieło sztuki, a ściślej jak na spektakl teatralny do wyreżyserowania i odegrania. Tylko w ten sposób bowiem hyrkanista może obcować ze sferą metafizyczną⁴, zachowując swoje człowieczeństwo. Robi to poprzez estetyzację swojej egzystencji, która pogłębia ją o perspektywę eschatologiczną. Inna rzecz, że jak zauważył Leszek Kołakowski, „intelektualiści są bezsilni, niezdolni do ożywienia mitów wyjaśnieniami, że są one konieczne z tych czy innych powodów kulturowych, moralnych lub psychologicznych”⁵. Polski filozof, pisząc te słowa w latach osiemdziesiątych minionego stulecia, nie miał zapewne na myśli Witkacego. Oddają one jednak wielkość celów, jakie Witkiewicz sobie stawiał, i zarazem tragiczną, bo w nich samych zawartą, niemożliwość ich osiągnięcia. Inny polski myśliciel, Roman Ingarden, znajomy Stanisława Ignacego, uważał, że „zagadnienia i żądza ich rozwiązania były dla Witkiewicza silniejsze niż wątpliwości co do możliwości ich wyjaśnienia i upewnienia osiągniętych wyników”. Było tak, ponieważ problemy te wyrastały z „codziennych zdarzeń, odsłaniając w nich niesamowitość istnienia i dziania się”⁶. Dlatego Witkacy, tak jak nie mógł ich do końca rozwikłać, przez co cierpiał, a w każdym razie nie cieszył się poczuciem egzystencjalnego spokoju, tak nie potrafił

² Zob. J. Kłossowicz, *Teoria i dramaturgia Witkacego*, [w:] „Dialog” 1959 nr 12, s. 89; J. Kott, *Sześć not o Witkacym*, [w:] „Pamiętnik Teatralny” 1985 z. 1-4, s. 145.

³ Zob. M. Skwara, *Wśród Witkacoidów. W świecie tekstów, w świecie mitów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, s. 30.

⁴ Zob. J. Błoński, *Wstęp*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Wybór dramatów*, wyb. J. Błoński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974, s. XLVI.

⁵ L. Kołakowski, *Jezus ośmieszony. Esej apologetyczny i sceptyczny*, przeł. D. Zańko, Znak, Kraków 2015, s. 100-101.

⁶ R. Ingarden, *Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, red. T. Kotarbiński, J.E. Plomieński, PIW, Warszawa 1957, s. 174.

ich zignorować. Teologia Hyrkanii jest jednym z owoców tego trudu, który nazaczył życie artysty oraz bohaterów jego dramatów bolesnym stygmatem Nienasycecia.

1

Jak wspomniałem we wstępie, świat wierzący w śmierć Boga musi wykształcić, adekwatny do braku transcendentnego Absolutu, ład aksjologiczny. Będzie on odwrotnością dotychczas panującego w cywilizacji zachodniej porządku zakorzenionego w tradycji judeochrześcijańskiej. Ten zaś, zdaniem Witkacego, wyrastał z naturalnego lęku człowieka pierwotnego przed obcym dlań, groźnym, niepojętym i nasyconym magią światem przyrody⁷. Religia (a w dalszej kolejności filozofia oraz sztuka) powstała po to, aby strach ten oswoić. Przekonanie o istnieniu zewnętrznej, opatrnościowej instancji, czuwającej nad przebiegiem spraw doczesnego świata, wspomagane odpowiednią refleksją filozoficzną i znajdujące wyraz w sztuce posługującej się formami harmonijnymi, pozwalało człowiekowi osadzić własny Byt w trwałych ramach. One nie tyle wyjaśniały dogłębnie jego sens, ile raczej uznawały go za nieabsurdalny⁸. Teologia Hyrkanii, będąca wytworem kultury powstałej po śmierci Boga, nie ucieka ani nie chroni przed poczuciem egzystencjalnego bezsensu, lecz do niego dąży. Jak bowiem pisał Gilberth Keith Chesterton, „gdy zagrożona jest religia, w równej mierze zagrożony jest rozum”⁹. Teologia Hyrkanii jako następczyni tradycji judeochrześcijańskiej czerpie z niej pewność o tragicznym fatum życia człowieka. W odróżnieniu od swojej poprzedniczki, znajdujące przekonujące odpowiedzi na następujące pytania – „czemu ja jestem tym właśnie, a nie innym istnieniem? w tym miejscu nieskończonej przestrzeni i w tej chwili nieskończonego czasu? [...] dlaczego w ogóle istnieję, mógłbym nie istnieć wcale; dlaczego w ogóle coś jest?”¹⁰ – ona, tyleż bezradnie, co przekornie, milczy.

Bezradnie, ponieważ w wyniku rozwoju cywilizacyjnego poczucie potwornego w swym bezmiarze osamotnienia we wszechświecie w dwudziestym stuleciu zostało stłumione, co nie znaczy – uśmierzone. Dążenie do poznania Prawdy Absolutnej, stymulujące onegdaj powstanie wiary, napędzające refleksję intelektualną oraz twórczość artystyczną, przekierowane

⁷ Zob. M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, s. 146.

⁸ Por. J. Degler, *Witkacego teoria teatru*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Czysta forma w teatrze*, WAiF, Warszawa 1986, s. 21.

⁹ G.K. Chesterton, *Samobójstwo myśli*, tłum. E. Muskat-Tabakowska, [w:] idem, *Pisma wybrane 1874-1974*, Znak, Kraków 1974, s. 62.

¹⁰ Zob. S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, PIW, Warszawa 2002, s. 12.

zostało ku wynalezieniu systemu społeczno-politycznego gwarantującego zbawienie ludzkości nie w odległych i bliżej nieokreślonych zaświatach, lecz na tym świecie, przekształcając go, za pomocą politycznych dekretów i administracyjnych rozporządzeń, z padołu łez i cierpienia w ziemski raj. Arkadia przestała należeć do sfery transcendencji, stając się kwestią „własności i ogólnego dobrobytu”. Sprawiedliwość społeczna rozdzieliła się do rozmiarów nowej eschatologii. Siłą rzeczy nie Bóg jest jej dysponentem, lecz polityczny przywódca. Ten zaś na początku minionego stulecia był, i jest do dzisiaj, reprezentantem masy. Ona go niejako z siebie wypływa, otacza nabożną czcią – *vide* Adolf Hitler, Józef Stalin – i przegląda się w nim niby w lustrze, ponieważ skupia on w sobie wszystkie jej wady. Jak zauważył Karl Jaspers, „to masy określają, jacy muszą być sami liderzy, i jacy muszą się stać w wyniku tego wstecznego oddziaływania”¹¹. W zdemokratyzowanym społeczeństwie masowym to nie człowiek stworzony jest na obraz Boga, lecz Bóg na obraz człowieka.

Cechy metafizyczne nadano zjawiskom niemającym dotychczas z metafizyką nic wspólnego. Tajemnicę Istnienia odarto z wszelkiej tajemniczości, uznawszy, że nie jest ona niczym więcej niż matematyczną funkcją. Ducha przerachowano w mniej lub bardziej złożonych równaniach. „Wasza wiedza przerosła wielkość waszych dusz” – powiada Chińczyk, mandaryn drugiej klasy, genialnemu Kocmołuchowiczowi w *Nienasyceniu* (1926-1927) – „jeścieście w mocy maszyny, która się wam wymknęła z rąk i rośnie jak żywy stwór, żyjący swym samoistnym życiem i zjeść was musi”¹². Słowa te opisują zjawisko przenoszenia inżynierskiego sposobu myślenia na kwestie duchowe, z definicji wymykające się wszelkim próbom ścisłej racjonalizacji. Intelktualnym owocem tego procesu była doktryna scjentyzmu. Przyrodoznawstwo i technika zyskują w niej rangę wyznacznika metafizycznego sensu, sprowadzają relacje międzyludzkie do funkcji działania „olbrzymiej dynamomaszyny”¹³. Scjentyzm jako kierunek refleksji o życiu społecznym wierzył w istnienie superumysłu. Superumysł magazynował całą ludzką wiedzę. Posiadając nieograniczony dostęp do tego zasobu, może on i powinien, jego celem jest wszak zaprowadzenie powszechnego dobrobytu i szczęścia, programować życie społeczne¹⁴. Oczywiście, superumysłu nie należy mylić z Bogiem, a w każdym razie nie z Bogiem w tradycyjnym rozumieniu. Dla

¹¹ K. Jaspers, *O źródle i celu historii*, przeł. J. Marzęcki, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2006, s. 129. Por. P. Sloterdijk, *Pogarda mas. Szkic o walkach kulturowych we współczesnym społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Aletheia, Warszawa 2012, s. 36.

¹² S.I. Witkiewicz, *Dziela zebrane. Nienasyceenie*, PIW, Warszawa 1992, s. 294.

¹³ Zob. C. Schmitt, *Rzymski katolicyzm i polityczna forma*, [w:] idem, *Teologia polityczna i inne pisma*, przeł. M.A. Cichocki, Aletheia, Warszawa 2012, s. 114-115.

¹⁴ Zob. F.A. von Hayek, *Nadużycie rozumu*, przeł. Z. Siembierowicz, Volumen, Warszawa 2002, s. 48.

scjentyści bowiem tworzenie religii nie różni się niczym od budowy mostów czy dróg¹⁵.

W teologii Hyrkanii podejście to materializuje się w projekcie Ojca Ungnentego, jednego z bohaterów *Gyubala*. Polega on na stworzeniu wiary opartej na bezwzględnej wiedzy. Czym konkretnie miałyby ta konstrukcja się charakteryzować, nie bardzo wiadomo, natomiast pewne jest, że dałoby się do niej dopasować każdą teorię fizyczną („ukróconą należycie w jej metafizycznej zachłanności”) i każdy dogmat religijny („najwyższe duchy mogą stać na stanowisku dwoistym”)¹⁶. Jest więc ona rodzajem laboratoryjnie opracowanej metafizyki, wszczepianej, jak gruczoły Wahazara, każdemu, kto miałby na to ochotę. Na pewno traktuje teozofię jako „baliwernie, stworzone dla miernot i wykolejeńców”¹⁷. Wypowiadającemu te słowa Ojcu Ungnentemu nie ma się co dziwić. Z zawodu jest przecież nauczycielem matematyki (stawiał dwóje z równań różniczkowych Gyubalowi i wielokrotnie posyłał do go kozy¹⁸), tedy bardziej przemawiają doń liczby niż mistyczne uniesienia („jestem filozof ścisły, a nie poeta”, jak sam o sobie mówi, aczkolwiek nie bez nuty żalu¹⁹). Jego ambicje stworzenia sztucznej duszy, cudów z próbki i tym podobnych produktów laboratoryjnie preparowanej metafizyki mogą też mieć całkiem przyziemne, polityczne cele. Wyłożywszy podstawowe dogmaty swojej religii, zażądał od Wahazara ukorzenia się przed nim. Gyubal klęka, czym symbolicznie pieczętuje sojusz tronu i ołtarza. To, że później gwałtownie wstaje i szarpie Ojca Ungnentego, traktować można jako naturalną część przebiegu tego trudnego, politycznego małżeństwa, w którym żadna ze stron sobie nie ufa, bo podejrzewa, słusznie skądinąd, że ta druga prowadzi przeciwko niej intrygę, mającą na celu jej obalenie²⁰. Dramat kończy się przejściem pełni władzy przez Ojca Ungnentego ze wszczepionymi gruczołami Wahazara. Niniejszym, dzięki zdobyczom transplantologii, już dosłownie dochodzi do połączenia rządów świeckich z duchowymi. W ten sposób realizacji do-czekuje się również projekt spojenia mistyki z naukami ścisłymi w jeden organizm o religijnym charakterze, funkcjonujący w oparciu o „bezwzględną wiedzę”.

W Hyrkaniach – wyrastających z „odpowiedniego teoretyzowania rzeczy-wistości już stworzonej”, pozwalającego, zdaniem Węborka z *Macieja...*,

¹⁵ Zob. ibidem, s. 97-110.

¹⁶ Zob. S.I. Witkiewicz, *Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach BEZSENSU*, [w:] idem, *Dziela zebrane. Dramaty II*, PIW, Warszawa 1998, s. 269-270.

¹⁷ Ibidem, s. 239.

¹⁸ Zob. ibidem, s. 237.

¹⁹ Ibidem, s. 274-275.

²⁰ Zob. ibidem, s. 240-241.

jednym ludziom wywyżżyć się ponad innych²¹ – naczelną zasadą jest użyteczność i pragmatyzm. To dlatego hyrkaniści z łatwością deklarują wiarę we wszystko, co może im przynieść wymierną korzyść: Hyrkan IV – „a jak mi to będzie potrzebnym, uwierzę w cokolwiek bądź, w jakiegokolwiek fetysza, w krokodyla, w Jedność Bytu, w ciebie, Ojczy Święty, we własny pępek, wszystko jedno”²²; Morbidetto – „Ojczy Ungenty, z tobą stworzymy potworny duumwirat przyszłości. Jestem gotów uwierzyć we wszystko”²³. Doktryna teologii Hyrkanii, jak definicja „hyrkanicznych pożądań” w *Mątwie...*, to jeno „pusty dźwięk”, który od chwili jego wyartykułowania „istnieć będzie w świecie idei całą wieczność”²⁴. Stąd bierze się bezradność jej milczenia w kwestiach metafizycznych, ale i tutaj biją źródła jej przekory. Jest ona bowiem w równym stopniu owocem scjentystycznego urzędzenia świata, co przestrogą przed nim. Protagonisci *Janulki...* ku własnemu przerażeniu odkrywają, że „posiadając koleje, telefony, pancerniki, waterclosety i gazety ludzie mogą być takimi samymi bydlętami, jakimi byli [...] w puszczech XII wieku – to jest szalona prawda – czyli, że mimo nieodwracalności zdobyczy kulturalnych cykliczność jest prawem absolutnym, aż do zupełnego wymarcia danego gatunku”²⁵.

Ludzkość regularnie zatem osiąga maksymalny poziom swojego dorobku kulturowego i regularnie z tego poziomu spada z powrotem w stan bydlęctwa, zazwyczaj bardziej niż mniej boleśniej się przy tym obtłukując. Nigdy wszakże nie cofa się zupełnie do stanu pierwotnego, zachowując pewne zdobycze z każdego poprzedniego cyklu rozwojowego. Pech protagonistów *Janulki...* polega na tym, że przyszło im żyć w epoce nieprawdopodobnego przyspieszenia czasu. Cywilizację w jej najpełniejszym rozkwicie i najmroczniejsze barbarzyństwo dzieli dystans czterech aktów sztuki w Czystej Formie. I to w najlepszym razie, gdyż zdarza się, że dekady, skrócone do długości ledwie kilku replik, następują po sobie w trakcie trwania jednego dialogu. Ani cywilizacja nie jest tutaj tak cywilizowana, ani barbarzyństwo tak barbarzyńskie, jak bywało to wtenczas, gdy rzeczywiście ze sobą rywalizowały. W *Janulce...*, kiedy „czas stał się względny nawet w historii” i nawet w tej dziedzinie należy przyjąć „formuły Einsteina”²⁶, ludzkość w tym samym momencie znajduje się w najniższym i najwyższym stadium

²¹ Zob. S.I. Witkiewicz, *Maciej Korbowa i Bellatrix*, [w:] idem, *Dziela zebrane. Dramaty I*, PIW, Warszawa 1996, s. 107.

²² S.I. Witkiewicz, *Mątwia, czyli Hyrkaniczny światopogląd*, [w:] idem, *Dziela zebrane. Dramaty II*, op. cit., s. 443.

²³ S.I. Witkiewicz, *Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach BEZSENSU*, op. cit., s. 261.

²⁴ S.I. Witkiewicz, *Mątwia, czyli Hyrkaniczny światopogląd*, op. cit., s. 441.

²⁵ S.I. Witkiewicz, *Janulka, córka Fizdejki*, op. cit., s. 155.

²⁶ Ibidem, s. 103.

rozwoju²⁷. Najwyższym pod względem naukowym i technicznym, najniższym zaś, jeśli chodzi o kondycję ducha²⁸. Rozwój cywilizacji skorumpował go bowiem materialną wygodą, fizycznym bezpieczeństwem, aby nie protestował w sytuacjach, w których pod osłoną realizowania ideałów postępu będzie dokonywał czynów barbarzyńskich.

Jeżeli wystarczy uwierzyć w cokolwiek i, *voilà*, jest się w sztucznym raju, to bardzo niewiele trzeba, aby rozwiać jego cudowność. „My nie jesteśmy wcale jakimis symbolicznymi postaciami” – oznajmia Potwór I w *Janulce...* – „my jesteśmy naprawdę, żyjemy, ciepło nam jest, chcemy jeść”²⁹; wejście Rycerza w *Macieju...* to tylko popis Teozoforyka i to o kuglarskim charakterze, którego niesamowitość podważa sam Teozoforyk, mówiąc tuż przed wywołaniem widma – „chcemy wznieść wiarę, która by nie była wiarą. [...] Czymże jest drugi świat, jeśli nie powtórzeniem tego”. W drugim akcie natomiast niejako uzupełnia tę myśl: „tajemnicy nie ma: zabiliśmy ją sami. Starałem się uwierzyć w nową metempsychozę Cóż z tego wyszło? Oto jestem jednym z tworzących odwrotność życia. [...] Absolutu nie ma. [...] Myślenie nasze utknęło, bo nowych pojęć nie ma i niestety już nie będzie”³⁰. Juliusz II w *Mątwie...* w zbliżony sposób diagnozuje stan intelektualny współczesnej ludzkości: „u nas w niebie nikt nie wierzy w fizykę [...]. Jest to tylko wygodny schemat matematycznego ujęcia zjawisk dla waszych mózgow, które utknęły na granicy możliwości stworzenia metafizyki. [...] Filozofia ludzka zakorkowała się”³¹. W tym momencie teologia Hyrkanii na dobre przerywa milczenie. Jej głos drży od chichotu, ale, to bardzo ważne, także z przerażenia. Przemawia ona tam, gdzie „zakorkowana filozofia ludzka” może albo wydać z siebie niezrozumiały bełkot przypominający język troglodytów, albo cofnąć się, by powtarzać dobrze znane prawdy – wszystkie, bez wyjątku, w formie tanich, nic nieznaczących, salonowych bon motów.

Teologia Hyrkanii ucina tę kakofonię lekkich aforyzmów i banalnych powiedzonek wygłaszanych przez zblazowanych intelektualnych pokurczów na mieszczańskich salonach, pomiędzy flirtem z gospodynią a wniesieniem ptiturek. Bywalcy proszonych podwieczorków, zabijający czas filozofowaniem, raczący się swymi przemyśleniami tak, jakby częstowali się kandyzowanymi owocami, aspirują do roli elity przewodzącej zdemokratyzowanemu społeczeństwu „jełopów o zdupiałych mózgach”, na których tle rzeczywiście

²⁷ Podobne zbliżenie ucywilizowania i barbarzyństwa znaleźć można w *Krawcu* (1965) i w *Rzeźni* (1973) Sławomira Mrożka.

²⁸ Najniższym przy założeniu, że kondycję duchową w ogóle można rozpatrywać w kategoriach rozwoju czy postępu. Czy człowiek prehistoryczny był bardziej czy mniej duchowo zaawansowany od dwudziestowiecznego oficera SS albo oprawcy w mundurze NKWD?

²⁹ Zob. S.I. Witkiewicz, *Janulka, córka Fizdejki*, op. cit., s. 116.

³⁰ S.I. Witkiewicz, *Maciej Korbowa i Bellatrix*, op. cit., s. 98-99, 117.

³¹ S.I. Witkiewicz, *Mątwia, czyli Hyrkaniczny światopogląd*, op. cit., s. 432-433.

wypadają dodatnio, aliści na tym ich zalety się wyczerpują. Teologia Hyrkanii nie zadowala się frazesami mającymi przykryć grozę sytuacji egzystencjalnej człowieka. Jej zadanie polega na wypełnieniu aksjologicznej pustki powstałej po śmierci Boga w świecie oddanym pod panowanie maszyny i w coraz większym stopniu zamieszkiwanym przez automaty wyłącznie z kształtu podobne do ludzi. Nie potrzebują one świadomości żadnego sensu, by trwać. Teologia Hyrkanii, jak zresztą każda inna teologia, ich nie interesuje. Zgłębiać ją mogą jedynie ostatni, nieobojętni na niedorzeczność istnienia ludzie. Oferuje im ona absurd, antysens absurdu stanowiący odprysk dawnej Prawdy Absolutnej. Jej idea jest już zbyt słaba, aby towarzyszyć człowiekowi w jego wszechświatowej samotności jako nadzieja, że istota Bytu, chociaż Nieodgadniona, jest. Można ją jeżeli nie poznać w pełni, to przynajmniej odczuć, doświadczyć na tyle, żeby uwierzyć w nieprzypadkowość ludzkiego życia, w to, że ma ono jakąś przyczynę i wiedzie do jakiegoś celu. W dwudziestym wieku Prawda Absolutna, a raczej to, co z niej zostało, może jedynie asystować ostatnim ludziom, przybierając postać zwątpienia w to, że Istnienie posiada jakikolwiek sens. Nie zapominajmy, że tylko w ten sposób udaje jej się jeszcze wzbudzić Uczucia Metafizyczne, podstawowy, według Witkacego, wyznacznik człowieczeństwa – „wyrzekanie się bowiem uczuć metafizycznych czyni nas, mimo całego uspołecznienia, bardziej podobnymi do zwierząt niż się nam wydaje”³².

2

Sztuka uprawiana według zaleceń teorii Czystej Formy jest brewiarzem teologii Hyrkanii. Głównym zadaniem twórczości w koncepcji Witkiewicza jest to, co od zarania stanowiło jej najistotniejszą misję – wzbudzać metafizyczny niepokój i przez niego prowadzić odbiorcę do doświadczenia Tajemnicy Istnienia. Z uwagi na kulturowe zmiany, do jakich doszło w cywilizacji Zachodu, obecnie, czyli w dwudziestym stuleciu, nie może tego robić inaczej niż poprzez „perwersję estetyczną”³³, a więc kombinowanie dzieła sztuki z elementów nieprzyjemnych. Ich oryginalność oraz gwałtowność, pod tym wszakże warunkiem, że współtworzą konstrukcję spójną formalnie³⁴, wyrwywają czytelnika, widza bądź słuchacza z estetycznego stuporu, wprawiając go w zdumienie o wymiarze metafizycznym.

³² S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie*, op. cit., s. 18.

³³ Zob. S.I. Witkiewicz, *Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie*, [w:] idem, *Czysta Forma w teatrze*, WAiF, Warszawa 1977, s. 86-87.

³⁴ Zob. S.I. Witkiewicz, *Z powodu krytyki „Pragmatystów” wystawionych w Elsynorze*, [w:] idem, *Czysta Forma w teatrze*, op. cit., s. 248; por. S.I. Witkiewicz, *O Czystej Formie*, [w:] idem, *Czysta Forma w teatrze*, op. cit., s. 43.

„Nienasylenie formą”, przejawiające się w „artystycznej perwersji”, jest odpowiedzią artystów również na zagrożenie ze strony wzrastającego tempa życia³⁵. Nie daje ono czasu na tradycyjne, wymagające skupienia obcowanie ze sztuką. Operowanie absurdem przyciąga i utrzymuje uwagę odbiorcy, „jełopięjącego” w trybach coraz szybciej pracującej maszyny społecznej³⁶.

Zainteresowanie publiczności pobudzał Witkacy między innymi przez częste stosowanie cytatów, parafraz i aluzji do innych dzieł literackich tudzież mitów kultury. Nie było ważne, czy odwołania te, nigdy zresztą specjalnie nieukrywane, prowadziły do Shakespeare’a³⁷, prozy i dramatu modernizmu³⁸, młodopolskiego wzorca dandyzmu czy powieści brukowej³⁹, bowiem w praktyce dramatopisarskiej Witkacego istotny jest nie materiał, a jego ułożenie, wykorzystanie, „ujęcie jako collage”⁴⁰. Zbliżoną strategię twórczą reprezentowali po drugiej wojnie światowej – a więc tym końcu świata, którego Witkacy dożył, ale którego przeżyć nie chciał – artyści z kręgu teatru absurdu⁴¹. Postacie występujące w ich sztukach kierowały się w swoich działaniach nieracjonalnymi pobudkami, przeto trudno się było z nimi utożsamić⁴². Witkiewiczowi również nie chodziło o to, aby jego bohaterowie przypominali ludzi z tak zwanego życia realnego. Poza środkami literackimi, takimi jak groteska, przerysowanie emocjonalne, nieprawdopodobieństwo charakterów, podejmowanych decyzji i przyjmowanych postaw, pomoc w tym miała gra aktorska. Musi ona zostać oczyszczona z uczuciowości, psychologiczności, chęci przeżywania. Aktor, o ile pragnie być artystą, winien skupić się na zrozumieniu formalnej idei utworu, zamiast na dostosowaniu się do jego „nastroju życiowego”, żeby na scenie z „matematyczną dokładnością zrobić to, co wypada z tej właśnie czysto formalnej idei”⁴³. Przeżycia wewnętrzne i konstytucja psychiczna protagonisty mogą służyć

³⁵ Zob. S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie*, op. cit., s. 202-204.

³⁶ Zob. J. Tarnowski, *O (niedobrym) wpływie estetyki na twórczość malarską Witkacego*, [w:] *Witkacy. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60. rocznicę śmierci*, Słupsk, wrzesień 1999, red. A. Żakiewicz, Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 2000, s. 33; por. M. Soin, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, FNP, Wrocław 2002, s. 138.

³⁷ Zob. D. Gerould, *Cytowanie obrazów – Witkacy i Shakespeare Selousa*, [w:] „Pamiętnik Teatralny” 1979 z. 3-4, s. 529-533.

³⁸ Zob. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Ostatni dekadent, czyli „ogród udręczeń” Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] *Witkacy. Materiały*, op. cit., s. 103.

³⁹ Zob. J. Błoński, *Witkacy na zawsze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 235; por. J. Ziomek, *Personalne dossier dramatów Witkacego*, [w:] *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1972, s. 90.

⁴⁰ Zob. L. Sokół, *Witkacy i Strindberg: dalecy i bliscy*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1995, s. 15.

⁴¹ Zob. M. Esslin, *The Theater of the Absurd*, Bloomsbury, London 2014, s. 271.

⁴² Zob. ibidem, s. 347.

⁴³ S.I. Witkiewicz, *Bliższe wyjaśnienia*, op. cit., s. 114.

aktorowi jako środek pomocniczy, atoli ich wierne oddanie nigdy nie może stać się jego głównym celem. Musi je w siebie wchłonąć i przefiltrować, odcedzić z życiowych naleciałości i przekształcić w „napięcia dynamiczne”, umożliwiające kreowanej przez niego postaci wiarygodne (co nie znaczy, że identyczne z życiowym) funkcjonowanie w świecie przedstawionym utworu⁴⁴. Zadanie to ułatwia aktorowi technika gry znaczeniowej. Polega ona na wyeliminowaniu nadmiernego wykorzystywania ciała (zwłaszcza przepony) jako przekaznika „sercowo brzuchowych tremoland” i „trzewiowej uczuciowości”⁴⁵. Najważniejszym narzędziem aktora jest jego głos. „Zimny wewnątrz jak lód”, ma retorycznie wypowiadać zdania „uwarunkowane stosunkiem do całości Czystej Formy”, w „uniezależnieniu od wszelkich życiowych związków”⁴⁶.

Warto spojrzeć na powyższe uwagi jak na Witkiewiczowską teorię „efektu obcości”. Jej właściwym autorem, Bertoldem Brechtem, kierowała chęć zaangażowania teatru w ruchy społeczne, realnie oddziałujące na codzienność jego widzów⁴⁷. Z tego względu nie należy zbyt daleko snuć analogii między propozycjami Brechta a ideami Witkacego. Pierwszy swą teorię gry aktorskiej wywiódł z radykalnej diagnozy społeczno-politycznej, drugi, chociaż nie był obojętny na tę problematykę, patrzył na sztukę sceniczną przede wszystkim z pozycji metafizycznych. „Efekt obcości” w twórczości Witkiewicza rozumiem jako żądanie, aby protagoniści jego dramatów, teatralizując swoje istnienie, stanęli niejako obok niego, uzyskując tym samym możliwość zewnętrznego wypowiedzenia się na jego temat, zrecenzowania go. *Dramatis personae* Witkacego wyobcowują się ze swojego bytu, osadzonego pierwotnie w mieszczańskich realiach, o czym szerzej za moment, przenosząc go w krainę absurdu, ponieważ tylko tak mogą dojrzeć jego niesamowitość i w ten sposób ją zaprezentować. Autor, nazwany przez Gombrowicza „wisielcem z urodzenia”⁴⁸, utrudnia im atoli realizację tej misji, stawiając jej powodzenie, a wraz z nim życie swoich protagonistów, pod zacieśniającą się w miarę przebiegu akcji pętlą znaku zapytania.

Zawiązuje ją Stanisław Ignacy wokół pewnego paradoksu obecnego w jego teorii estetycznej. O ile bowiem aktor teatru w Czystej Formie winien grać z zachowaniem emocjonalnego dystansu do kreowanej postaci,

⁴⁴ Zob. S.I. Witkiewicz, *Dodatkowe wyjaśnienia w kwestii gry aktorów w sztuce w Czystej Formie*, [w:] idem, *Czysta Forma w teatrze*, op. cit., s. 159.

⁴⁵ Zob. S.I. Witkiewicz, *O artystycznej grze aktora*, [w:] idem, *Czysta Forma w teatrze*, op. cit., s. 176.

⁴⁶ S.I. Witkiewicz, *Dodatkowe wyjaśnienia*, op. cit., s. 151; por. S.I. Witkiewicz, *Odczyt*, op. cit., s. 234-235.

⁴⁷ B. Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, przeł. Z. Krawczykowski, „Dialog” 1959 nr 7 (39), s. 118-124.

⁴⁸ Zob. W. Gombrowicz, *Dziennik 1961-1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 63.

o tyle sam teatr, według Witkacego, to „strumień stawania się w czasie”⁴⁹. Zanurzony w nim widz ma zostać wprowadzony w stan wyjątkowy, w „stan uczuciowego pojmowania Tajemnicy Istnienia”, zbliżony do snu. Nawet najbardziej prozaiczne zdarzenia nabierają w nim aury niezwykłości. Tak komponowany teatr otwiera swoją publiczność na doznania metafizyczne, a te, budząc niepokój, wywołują religijną tęsknotę za Prawdą Absolutną, wyjaśniającą Tajemnicę Istnienia. Gdyby program estetyczny Witkacego udało się wcielić w życie, „znaczenie społeczne teatru mogłoby się podnieść znakomicie”, ponieważ przestałby on „być miejscem oglądania na nowo życia, [...] a stał się prawdziwą świątynią, dla przeżywania czystych metafizycznych uczuć”⁵⁰. Czy da się je wywoływać za pomocą efektu obcości? W tym punkcie przemyślenia Witkiewicza, oddalając się od idei Brechta, bliższe są koncepcji Antonina Artauda. Według francuskiego artysty iluzja odciska niezatarte, bolesne piętno na rzeczywistości, życie uznane zostaje za sobowtóra teatru⁵¹. Takim jest też w metateatralnych konstrukcjach bohaterów Witkacego. Cóż z tego jednak, skoro, gdy ma przekroczyć rampę, zainfekować życie protagonistów metafizycznym bakcylem, potyka się o krawędź sceny i boleśnie upada? Hyrkania zawsze przecież okazuje się tym, czym wydała się Juliuszowi II w *Mątwie...*, a mianowicie „sanatorium dla ludzi zmęczonych społecznością. [...] W istocie jest to najpospolitszy bajzel dla życiowych żuiserów”⁵².

Uprawiany przez protagonistów Witkacego teatr w teatrze, z racji tego, że obowiązują w nim dwie wykluczające się doktryny (Brechta i Artauda), tym się przeto cechuje, że o ile osoby biorące w nim udział inscenizują tragedię, o tyle jego publiczność (zarówno ta umowna, złożona z *dramatis personae*, jak i właściwa, zgromadzona na widowni) obcuje już z komedią, względnie nadkabaretem. Mniej to świadczy o brakach warsztatowych Witkacego, bardziej zaś o czasach⁵³, w których przyszło mu tworzyć. Nie rozumiały one tragiczności i odrzucały ją jako anachronizm. Komu bowiem pisany był tragiczny los? Przedstawicielom arystokracji, rodów królewskich, osobom wyróżnionym i przeklętym przez bogów. Kogo mogliby oni obchodzić, kogo wzruszyć w epoce totalnego zdemokratyzowania, galopującego jak stado bydła, z tryumfalnym rykiem obwieszczającego śmierć Boga i domagającego się od swych panów jeno chleba i igrzysk? O wzbudzeniu głębszych emocji

⁴⁹ Zob. S.I. Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, [w:] idem, *Czysta Forma w teatrze*, op. cit., s. 76-77.

⁵⁰ S.I. Witkiewicz, *Odczyt*, op. cit., s. 229.

⁵¹ Zob. A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2010, s. 145.

⁵² S.I. Witkiewicz, *Mątwi, czyli Hyrkaniczny światopogląd*, op. cit., s. 451.

⁵³ O tym, jak zmieniała się funkcja, forma i treść motywu teatru w teatrze w zależności od zmieniających paradygmatów kulturowych – zob. S. Świąntek, *Dialog – Dramat – Metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Errata, Warszawa 1999.

w tłumie automatów mowy być nie może. Co da się z nimi jeszcze zrobić, to wprawić je w zdumienie. Witkacy dokonuje tego za pomocą absurdu. Kreowane przezeń światy często tedy przypominają sen wariata na scenie. Atoli śni się go po to, aby poprzez panującą w nim niedorzeczność przypomnieć sobie o dorzeczności rozumianej jako skupienie się na sprawach filozoficznie najistotniejszych. Są one skutecznie przykrywane przez problemy codziennego, dojmująco prozaicznego bytowania i jego irracjonalnych z metafizycznego punktu widzenia problemów.

Tak rozumiany absurd jest dla protagonistów Witkacego ideą wartą zaangażowania. W *Janulce...* budują oni swoje sztuczne konstrukcje psychiczne na bazie „zglębiania do dna” własnej nicości⁵⁴. Pomysł brzmi idiotycznie, aliści zawiera w sobie propozycję działania ukierunkowanego na jakiś cel. I nieważne, że, jak słusznie pisze Natalia Jakubowa, „poza wrotami Nicości” czeka na *dramatis personae* Witkiewicza wyłącznie rozczarowanie⁵⁵. Ważne, że w ogóle odważyły się pójść tą drogą. Straceńczą, to prawda, ale świadomie wybraną, prowadzącą z dala od pastwisk, na których przezuwają swe istnienie w totalnej obojętności stada zbydlęconych społeczeństw demokracji zachodnich. Ponadto, jak przekonuje fabuła nie tylko *Janulki...*, ale też innych sztuk Witkacego, „zglębianie do dna własnej nicości” oferuje bardzo bogatą paletę sytuacji o różnorodnych wariantach rozwiązań. Na pewno zaś nie jest monotonnym trwaniem. Von Plasewitz tuż przed „zamordowaniem” Der Zipfla powiada:

Wiecie, że jednak intuicja to cudowna rzecz: cokolwiek przyjdzie do łba – wykonać natychmiast. Na intuicję jeden jest tylko środek: policja! Na szczęście w naszym państwie nie jest ona jeszcze dość zorganizowana. Oczywiście mówię o życiu, nie filozofii. Tam – rolę policji spełnia ten przekłety system logiki formalnej bez sprzeczności.⁵⁶

Bohaterowie Stanisława Ignacego uciekają przed tą intelektualną policją, ponieważ jedyne, co może im ona zaferować, to bezlitosna pacyfikacja, która wprawdzie dobitnie, fioletowymi pierścieniami sińców wyznacza granice prawem dopuszczalnego poznania, atoli niczego przecież nie wyjaśnia. Jako filozoficzni renegaci często się ośmieszają, nie unikają sprzeczności i koniec końców dowiadują się, że nie są w stanie zbyt wiele pojąć. Ta tragiczna świadomość wywyższa ich jednak ponad bezrozumne stado człekokształtnych zwierząt obdarzonych prawem głosu, niezainteresowanych absolutnie niczym, o ile mają ciepło, nie pada im na głowę deszcz, a niewidzialna ręka rynku, względnie chwilowo łaskawa dłoń autorytarnego władcy, odłożywszy na moment bat, regularnie uzupełnia im żłób.

⁵⁴ Zob. S.I. Witkiewicz, *Janulka, córka Fizdejki*, op. cit., s. 127.

⁵⁵ Zob. N. Jakubowa, *O Witkacym*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2010, s. 26.

⁵⁶ S.I. Witkiewicz, *Janulka, córka Fizdejki*, op. cit., s. 125.

Postaci Witkiewicza – komedianci rozciągnięci jak na torturach pomiędzy „efektem obcości” Brechta a wizją „aktora męczennika” Artauda – często skłaniają do śmiechu. Stąd, jak sądzę, brało się niedocenywanie twórczości Witkiewicza za życia artysty i późniejsze, mimo ogromnej pracy powojennych badaczy – by wymienić tylko kilka nazwisk: Anny Micińskiej, Konstantego Pużyny, Jana Błońskiego, Janusza Deglera, Lecha Sokoła – nie tak rzadkie, sprowadzanie jej do poziomu groteskowego wyglądu, błazeństwa, czysto-formalnej abstrakcji, stanowiącej perwersyjne dzieło wyobraźni znużonego estety. Tymczasem cele Witkacego były odwrotne. Stefan Szuman, jego wieloletni przyjaciel, wspominał, że życie swoje Witkiewicz poświęcił na „nieustanną, świadomą walkę ze złudzeniami, którymi każdy człowiek pociesza i równocześnie oszukuje samego siebie i innych ludzi”⁵⁷. Inna rzecz, że ten sam Stanisław Ignacy napisał: „prawda musi owinąć się w płaszcz fałszu, aby być powabniejszą”⁵⁸.

W swoich sztukach autor oblekał prawdę w płaszcz fałszu szyty wyjątkowo grubymi nićmi. Dramat, a w dalszej kolejności przedstawienie teatralne w Czystej Formie, stanowiło twór o zmiennej strukturze. Jego tradycyjne elementy, takie jak ekspozycja czy finał, są weń wprowadzone, ale nie wyklucza to swobody w ich komponowaniu. Zakończenie sztuki może być rozwiane, poszczególne wątki wcale nie muszą znajdować wyjaśnienia w trakcie akcji. Im większa deformacja tradycyjnego schematu służącego do jak najbardziej realistycznego przedstawienia zdarzeń, tym większy wstrząs w odbiorcach, tym większe w nich zdumienie i tym wyraźniej rysujący się przed nimi kontur nieodgadnionej Tajemnicy Istnienia. Wprowadzenie radykalnego niedopasowania, rozmijania się słów z działaniami i działań ze słowami, przy jednoczesnym definiowaniu teatru jako sztuki „w której główną rolę odgrywa słowo, mówione ze sceny w związku z działaniem”⁵⁹, konsekwentnie pogłębia poczucie dziwności w czytelnikach i widzach, obnaża mechanizm teatralnej iluzji, uprawomocnia Czystą Formę (ten, przypomnę, brewiarz teologii Hyrkanii) w randze jedynej instancji legitymizującej porządek wewnętrzny dzieła. Wszystkie te zabiegi sprawiały, że odbiorca utworów Witkacego, zupełnie jak ten, kto obcuje z dziełami powojennych absurdystów, zastanawia się nie nad tym, co się zaraz stanie, a nad tym, co się na jego oczach dzieje⁶⁰. Jego uwagę przykuwa nie wiarygodnie skonstruowana iluzja, lecz fascynujący i niepokojący zarazem swą niedorzecznością obraz, który, chociaż momentami

⁵⁷ S. Szuman, *Niektóre aspekty i zagadnienia dramatu St.I. Witkiewicza „Szewcy”*, [w:] Stanisław Ignacy, op. cit., s. 21.

⁵⁸ S.I. Witkiewicz, *Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach BEZENSU*, op. cit., s. 274.

⁵⁹ S.I. Witkiewicz, *Odpowiedź panu Nałęczowi-Lipce*, [w:] idem, *Czysta Forma w teatrze*, op. cit., s. 289.

⁶⁰ Zob. M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, op. cit., s. 351-352.

zdradza pewne podobieństwo do tego, co znane z codziennego doświadczenia, jest odeń różny. Jak na to dziwo zareagować? Czy w ogóle reagować należy?

Witkiewicz zmuszał odbiorców swoich sztuk do stawiania tego rodzaju pytań poprzez radykalne odwrócenie euklidesowej logiki następstwa zdarzeń. Odbywa się ono na zasadzie, jaka kierowała poczynaniami lorda Cypkendale, bohatera jednego z wierszyków, jakie Witkacy zamieszczał w listach do żony. Przypadłością lorda Cypkendale było mówienie pierwej „pal” niż „cel”⁶¹. To, rzecz jasna, żart, atoli można zeń wysnuć schemat tworzenia sensu w dramatach Witkiewicza. Na potrzeby niniejszych rozważań nazywam go antysensem lub regułą lorda Cypkendale.

3

Sformułowania antysens używam analogicznie do terminu antyteatr, który w *Słowniku terminów teatralnych* definiowany jest następująco:

Ogólna nazwa oznaczająca pewien typ dramaturgii lub styl przedstawień, które nie przestrzegają reguł rządzących iluzją teatralną. [...] Wychodzi z założenia, że istniejący teatr nie jest w stanie oddać obrazu współczesnego świata [...]. Akcja dramatyczna przestaje odzwierciedlać [...] życie społeczne i staje się przedstawieniem rządzącej nim przypadkowości. [...] Człowiek jest tylko śmieszna i godną pożałowania marionetką [...]. Paradoksalnie jednak takie antyestetyczne i apolityczne nastawienie doprowadziło a. [antyteatr] do konsolidacji jego cech metafizycznych, ponadhistorycznych, w końcu – idealistycznych, co w ostatecznym rachunku przyniosło odnowienie tradycyjnej formy teatru.⁶²

Jak antyteatr odnawiał tradycyjną formę teatru, tak antysens w dramaturgii Witkacego przywraca pierwotne podejście do Bytu człowieka, polegające na samotnym mierzeniu się z jego nieodgadnionością i podejmowaniu prób jej oswojenia, co nie znaczy – zupełnego okiełznania. W dwudziestym wieku postawa taka jawi się jako dziwactwo, ponieważ ludzkość nie myśli o Istnieniu w kategoriach metafizycznych, identyfikowanych przez nią jako religijny zabobon, lecz ekonomicznych. Relegują one z obiegu społecznego prawdziwe wartości duchowe, degradując je do rzędu spraw prywatnych, szczelnie zamkniętych w obrębie domowego zacisza i niewypuszczanych na zewnątrz, gdzie obowiązują zasady popytu i podaży. Wspólnota przekształca się niniejszym w kadrę pracowników i nabywców, pozbawioną poczucia tożsamości wynikającego ze świadomości istnienia

⁶¹ Zob. S.I. Witkiewicz, *Dziela zebrane. Listy do żony (1928-1931)*, PIW, Warszawa 2007, s. 73.

⁶² P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 48-49.

głębszej więzi między sobą⁶³. Dehumanizuje się albo, jak napisałby Witkacy, ulega mechanizacji. Ludzi zastępują automaty wyświęcające dobra, które poza konsumpcyjną atrakcyjnością nie posiadają żadnych innych walorów⁶⁴.

Teologia Hyrkanii, operując antysensem, dąży do ukazania tego, czego pogrążony w fetyszyzmie towarowym park maszynowy zwany ongiś społeczeństwem nie dostrzega lub co mylnie definiuje, a mianowicie prawdziwego sacrum i profanum oraz różnicy między nimi. Błoński zauważył, że dla Witkacego

[...] życie to dziedzina, gdzie krząta się g a t u n e k ludzki, z nużącą monotonią troskając się o chleb i przyjemność – zwłaszcza seksualną. Ale istnieje przecie także dziedzina wyższa, przynależna wiekuistej trójcy: religii, filozofii, sztuce, zjednoczonej wspólnością uczucia metafizycznego, do którego powołany został człowiek... ale jako j e d n o s t k a wyłącznie. Tak więc to, co dzieje się w dramatach Witkacego, jest zapewne absurdem i dowolnością „z punktu widzenia życia” praktycznego. Ale to właśnie praktyczne życie jest jałowym absurdem w porównaniu z „łagodnym, niezmiennym [...] światłem” Tajemnicy Istnienia⁶⁵.

Codziennosc, posługująca się w swym funkcjonowaniu racjonalnymi kategoriami określania zjawisk, z łatwością może zostać wytracona z wyznaczanych przez zdrowy rozsądek trajektorii, po jakich się porusza. Następujący komentarz Teozoforyka, odnoszący się do śmierci Satanescu po nieudanej próbie samobójczej Cayambe w *Macieju...* – „rzecz jest wiadoma, że jeśli gdzie nie uda się samobójstwo, musi się zdarzyć w bliskości i niedługo potem nieszczęśliwy wypadek”⁶⁶ – parodiuje paradygmat czy raczej laicki zabobon, wokół którego narosła mitomańska, scjentystyczna mitologia nowożytności mówiąca tyle, że wszelkie zdarzenia dają się racjonalnie wytłumaczyć. Cóż, może i tak, ale trzeba zauważyć, że niekiedy owe egzegezy wypadają nader humorystycznie. Mając do wyboru śmieszność zdroworozsądkowego myślenia i grozę metafizycznych tajemnic, ludzie, porzuciwszy religię i zrezygnawszy z wyzwania prawdziwej filozofii, decydują się na to pierwsze. Dramatopisarstwo Witkacego wskazuje na mierność tej postawy i przypomina o doniosłości podejścia przeciwnego. Ono bowiem sprawia, że „człowiek staje się bytem wyróżnionym”⁶⁷. Wyróżnionym wprawdzie do cierpienia, ale czyż nie jest ono podglebiem, z którego wyrasta tragedia? To ona obdarza życie człowieka sensem moralnego zadania, które musi

⁶³ Por. R. Scruton, *Co znaczy konserwatyzm*, przeł. T. Bieroń, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2014, s. 225.

⁶⁴ Por. ibidem, s. 230.

⁶⁵ Zob. J. Błoński, *Wstęp*, op. cit., s. XLIV.

⁶⁶ S.I. Witkiewicz, *Maciej Korbowa i Bellatrix*, op. cit., s. 143.

⁶⁷ Zob. M. Werner, *Wobec nihilizmu. Gombrowicz. Witkacy, Sic!*, Warszawa 2009, s. 222; por. J. Degler, *Witkacego teoria teatru*, op. cit., s. 14-15.

zostać spełnione przez obarczonego nim protagonistę. W przeciwnym wypadku prawa rządzące wszechświatem załamałyby się. Gwarantowany przez nie kosmiczny ład zmienia przypadkowość istnienia w konieczność podtrzymywania i ochrony tego porządku. Realizując ten obowiązek, człowiek nadaje prawdziwie humanistyczne znaczenie własnej egzystencji, wyrывая ją ze świata instynktownych popędów, umieszczając w uniwersum wartości, idei oraz, co niezwykle ważne, wolności wyboru pomiędzy nimi⁶⁸. W tej wielowymiarowej, doniosłej, bogatej w możliwości, urozmaiconej przestrzeni duchowej, a nie w obojętnej metafizycznej próżni dokonuje się jego żywot.

Oczywiście, restytucja duchowości opartej na tragicznym rozumieniu losu człowieka przeprowadzana wedle reguły Lorda Cypkendale nie jest łatwa i nigdy nie kończy się inaczej niż klęską. Jak bowiem powiada Sturfan Abnol w *Nienasyceniu*: „nam został tylko nonsens, jako środek ostateczny – potem koniec”⁶⁹. On to właśnie czeka na odbiorców oraz bohaterów *Mątwy*... po zmartwychwstaniu Elli. Śmierć i wskrzeszenie dziewczyny dokonuje się po to, aby oczyścić ją jako postać z logiki życiowego następstwa zdarzeń. Narzeczona Pawła uosabia wśród *dramatis personae* filisterską przyziemność, ciasnotę intelektualną i duchową miałość. To dlatego przez dłuższy czas nie odczuwa obecności Alice d’Or, żywego posągu, z którym Bezdeka prowadzi swobodną konwersację. Po powrocie do żywych Ella stała się medium nieeuklidesowości, czyli bezsensu jako środka ostatecznego. Koniec, następujący w wyniku jego zastosowania, polega w tym przypadku na tym, że wraz ze zmartwychwstaniem dziewczyny, pozbawionym jakiegokolwiek cudowności⁷⁰, niedorzecznym, jak niedorzeczną była doczesność, w której wcześniej funkcjonowała, rozwianiu ulega aura tragiczności towarzysząca jej śmierci. Tym, co z niej zostaje, jest obojętność. Owszem, jest jeszcze zdumienie, aliści tak samo łatwo jest się zdziwić losem Elli, jak trudno nim przejąć. Niepojętość światów Witkacego w dużym stopniu uniemożliwia, a jest to świadomy zabieg ze strony autora, emocjonalny odbiór wypadków rozgrywających się w ich realiach. Architektura rzeczywistości kreowanych przez Witkiewicza wywołuje podobne wrażenia do tych, jakie wzbudzało Miasto Nieśmiertelnych z opowiadania Jorge Luisa Borgesa. Odbiera się

⁶⁸ Wszechświat scjentyzisty jest urządzony deterministycznie według praw fizyki. Jeśli są w nim jakieś niewiadome, to w równaniach, które z większą lub mniejszą trudnością można rozwiązać. Determinizm wyklucza wolność wyboru. Bez niej natomiast nie istnieje etyka. Jej anihilacja równoznaczna jest z kolei z zanikiem wartości (zob. M. Heller, *Wstęp do teologii nauki*, [w:] *Teologia nauki*, red. J. Mączka, P. Urbańczyk, Copernicus Center Press, Kraków 2015, s. 18).

⁶⁹ S.I. Witkiewicz, *Nienasyceenie*, op. cit., s. 151.

⁷⁰ Jej powrót do żywych był wynikiem nie cudu, lecz zbiegu okoliczności. I to w dodatku dość naciąganego – cios mieczem Hyrkana tylko bowiem Ellę ogłuszył, a nie zabił. Fakt ten nie nadaje całemu zdarzeniu cech cudowności, a wręcz przeciwnie – wprowadza doń kolejne akcenty farsowe (zob. S.I. Witkiewicz, *Mątwą, czyli Hyrkaniczny światopogląd*, op. cit., s. 462).

je jako „rodzaj parodii czy odwrócenia i również świątyni irracjonalnych bóstw, które kierują światem i o których niczego nie wiemy prócz tego, że nie są podobne do człowieka”⁷¹. Witkacy jest też trochę jak Argos-Homer, twórca Miasta Nieśmiertelnych, jawi się bowiem „jak bóg, który stworzyłby kosmos, a następnie chaos”⁷². Nie sens, ta aksjologiczna podstawa świata stworzonego przez Boga Żydów i chrześcijan, który swoje dzieło wyrwał z chaosu, lecz antysens stanowi tutaj fundament porządku, a także wykładnię rozumienia wszystkiego, co wydarza się i dzieje w ramach prezentowanych nam historii. Tak oto po absurdzie przychodzi koniec. Świat, stracony przez Witkacego w otchłań niedorzeczności, jak Argos-Homer u Borgesa, ani żywy, ani martwy, leżąc na dnie tej przepaści, pozwala, „aby obracały się nad nim niebiosa, od zmierzchu dnia do zmierzchu nocy”⁷³.

Teologia wypływająca z antysensu nie wyjaśnia absurdu Istnienia, lecz go pogłębia. Nie przynosi pocieszenia, nie daje nadziei, męczy, ale, jak każde cierpienie, również uszlachetnia. Skwara zwróciła uwagę na to, że odzierając śmierć z jej znaczenia, autor *Mątwy*... wzbudza „uczucia metafizyczne *au rebours*”. Wypływają one nie z „litości nad niewinnym bohaterem uwikłanym w los i z trwogi przed przeznaczeniem, ale z trwogi braku przeznaczenia, które, choć często okrutne, było kategorią porządkującą i nadającą sens”⁷⁴. Jakubowa z kolei stwierdziła, że droga wiodąca przez absurd prowadzi *dramatis personae* Witkacego ku sferze mitu. I chociaż dosięgają jej one, nie potrafią się w niej utrzymać⁷⁵. „Dręczy mnie jedna tylko myśl” – wyznaje pod koniec trzeciego aktu *Janulki*... Mistrz Neo-Krzyżaków – „że dla stworzenia takiej sytuacji jak dzisiejsza nie potrzebowaliśmy aż państwa [...]. Wystarczyłyby mały pokoik w jakimś trzeciorzędym hotelu”⁷⁶. Niezależnie od intelektualnej swobody, jaką daje bohaterom Witkiewicza absurd, prędzej czy później lądują oni zakuci w dybach euklidesowej logiki, gdzie stają się nie mitycznymi herosami, ale pośmiewiskiem. Każdy hyrkaniczny kolos ma gliniane nogi, na których się chwieje, by w końcu upaść. Jeden z nich, Gyubal, tak wykrzykuje w pewnym momencie:

Jakże strasznie jestem nieszczęśliwy! Czyż nikt mnie nie rozumie? Trzeba mi tylko trochę ciepła, jakiejś małej serdeczności, jakiegoś okrucchu uczucia. Raz na rok, raz na dwa lata! [...] Tak – jestem sam i w tym jest moja wielkość, że nie mam równych

⁷¹ J.L. Borges, *Nieśmiertelny*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] idem, *Alef*, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 20.

⁷² Ibidem, s. 21.

⁷³ Ibidem, s. 18.

⁷⁴ M. Skwara, *Wśród Witkacoidów*, op. cit., s. 78.

⁷⁵ N. Jakubowa, *O Witkacym*, op. cit., s. 104-105.

⁷⁶ Zob. S.I. Witkiewicz, *Janulka, córka Fizdejki*, op. cit., s. 147.

sobie. Ale czyż przez to nie mam prawa żądać tego, co jest udziałem najpospolitszego gałganiarza i makrota?⁷⁷

W chwilach podobnych załamania, kiedy protagoniści Witkacego trzeźwo, a nie przez hyrkaniczne okulary patrzą na siebie i otaczającą ich rzeczywistość, dostrzegają, kim są. Są zaś zupełnym przeciwieństwem tego, czym być pragną, a co próbują osiągnąć nadaremnie mnożąc wokół siebie perwersyjne inscenizacje, krzywdząc siebie i innych. W ich tragedii nie ma tragiczności, albowiem rządzi nią reguła mówienia pierwiej „pal” niż „cel”. Wypaliwszy ładunek wzniosłości, chybia patetycznego punktu, jaki winna była osiągnąć, trafiając w śmieszność.

I to, paradoksalnie, jest właśnie tragiczne. Oczywiście, tak jak może być w nowoczesności, która, ujrzawszy niebo przez obiektywy teleskopów, zobaczyła, że jest puste i nie mogła przez to dojrzeć prawa moralnego w sobie. Tragizm wyznacza tutaj poczucie niedorzeczności Bytu zawieszonoego w metafizycznej próżni, pozbawionego jakichkolwiek trwałych punktów aksjologicznego odniesienia, a także implikowana przez to dowolność znaczeń oraz bezwartościowość ludzkiego życia. Absurd jest naturalnym środkiem wyrazu w nowożytności, a zwłaszcza w jej późnej fazie, zwanej postmodernizmem. Sądzę, że tak należy tłumaczyć sporą, jak na ruch awangardowy, popularność teatru absurdu, podkreślaną przez Esslina⁷⁸. Dla Witkacego przyszła ona zbyt późno⁷⁹. Absurd wtenczas, gdy posługiwał się nim Witkiewicz, był w powszechnym odbiorze traktowany jak fanaberia ekscentrycznego artysty i kolejny wybryk „wariata z Krupówek”, estetyczno-intelektualna ekwilibrystyka dandysa zakopiańskiego, który, do bólu znudzony, pragnie zadziwiać nie innych, lecz samego siebie⁸⁰. Niewiele osób widziało w nim poważną, filozoficzną diagnozę kondycji kultury i cywilizacji współczesnego Zachodu. Warto jednak interpretować twórczość Witkacego przez pryzmat powojennych dzieł z kręgu teatru absurdu. Perspektywa ta została w niniejszych rozważaniach już zarysowana⁸¹, trzeba ją w tej chwili pogłębić.

Zestawienie dramatów Witkiewicza z poetyką sztuk Harolda Pintera, a szczególnie z obecnym w nich wzajemnym przenikaniem się struktury *comedy of manners* (klasycznej angielskiej komedii salonowej) z *comedy of*

⁷⁷ S.I. Witkiewicz, *Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach BEZSENSU*, op. cit., s. 242.

⁷⁸ Zob. M. Esslin, *The Theater of the Absurd*, op. cit., s. 335.

⁷⁹ Por. J. Kott, *Rodzina Mrożka*, „Dialog” 1959 nr 4, s. 72.

⁸⁰ Zob. S.I. Witkiewicz, *O dandyzmie zakopiańskim*, [w:] idem, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, PIW, Warszawa 1976, s. 504.

⁸¹ Nie jest ona, rzecz jasna, żadnym nowym odkryciem. O sztukach Witkacego jako bliskich teatrowi absurdu pisali już, między innymi, Konstanty Puzyna (zob. K. Puzyna, *Wstęp*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. I, PIW, Warszawa 1962, s. 38-39), Martin Esslin (zob. M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, op. cit., s. 330-331), Jan Błoński (J. Błoński, *Wstęp*, op. cit., s. XII), Marta Skwara (M. Skwara, *Wśród Witkacidów*, op. cit., s. 78).

menace (komedią zagrożeń)⁸², pozwala na wskazanie sposobu, w jaki antysens Witkacego, ściągając każdą tragedię do poziomu farsy, jednocześnie bawi i przeraża. Pinter przedstawia odbiorcy świat wyglądający na pierwszy rzut oka normalnie, codziennie, prozaicznie. Stopniowo wprowadza go jednak w drgania wytrącające prezentowaną rzeczywistość z orbity realizmu, po jakiej na początku się poruszała. To, co zrazu wydawało się, by użyć sformułowania Witkacego, „samo-przez-się-zrozumiałe”, okazuje się nagle obce, groźne, ale też... fascynujące. Obaj, Pinter i Witkiewicz, każdy na swój sposób, pokazują, że pod tym, co dobrze i aż do znudzenia znane, drzemie niesamowitość. Jej odkrycie nie należy do doświadczeń przyjemnych. Pozbawia nas bowiem pewności własnej egzystencji, zastępując ją bezgranicznym, mrozącym krew w żyłach zdziwieniem tym, że w ogóle jesteśmy, że żyjemy. Na tym wszakże polega Tajemnica Istnienia – nic nie uzasadnia bytu człowieka i jego świata w tym kształcie, w jakim go znamy (w każdym innym zresztą też). Nie ma więc najmniejszego powodu, aby *comedy of manners* nie miała nagle zmienić się w *comedy of menace*, nie byłoby również niczego dziwnego w tym, jeśli okazałoby się, że od początku nią była, a nam tylko wydawało się, że jest inaczej. Bezsens, a więc bezprzyczynowość, przypadkowość zdarzeń, które dla własnego dobra godzimy się odbierać w kategoriach lepiej lub gorzej uzasadnionej konieczności, jest podstawą ludzkiego istnienia.

Przejścia od *comedy of manners* do *comedy of menace* są w dramaturgii Witkiewicza dużo gwałtowniejsze, mniej dyskretne aniżeli w twórczości Pintera. Mogą przybierać taki kształt, jak w drugim akcie *Janulki...*, w sekwencji „seansu spirytystycznego” i scenach następujących tuż po nim. Kim, tak na zdrowy rozum, jest tytułowy bohater *Macieja...?* Przywódcą sekty byłych wybitnych figur, ostatnich ludzi uciekających przed zawieruchą wojny domowej? A może politycznym graczem, wydającym swych towarzyszy na śmierć bez najmniejszych skrupułów? W co bardziej jest zapatrzony: w metafizyczną otchłań, na dnie której chroni się indywiduum, czy w umięśnione barki Marynarzy Śmierci, na których wnoszony jest nowy system społeczny, przerabiający jednostki na obrok (bynajmniej nie przez „ck”) dla wszytkożernej i permanentnie głodnej masy? Czy wreszcie de Korbowa *ad hoc* decyduje się udawać towarzysza Magla, żeby w akcie desperacji uratować życie z finałowej masakry, czy też towarzysz Magiel przez cały czas udawał niejakiego de Korbowę, z wyrachowaniem realizując swój plan? Jeśli tak, to na czym on polegał? Czy zabicie niemalże wszystkich pozostałych *dramatis personae* oznacza jego sukces czy porażkę? Tego rodzaju dychotomie interpretacyjne, trudne do jednoznacznego rozstrzygnięcia, są w teorii Witkacego ważne, albowiem to one, „w dziwaczności swych powiązań”,

⁸² Zob. B. Taborski, *Harold Pinter – dramaturg*, [w:] H. Pinter, *Dramaty I. Komedia zagrożeń*, ADiT, Sulejówek 2006, s. 8.

generują „stawanie się w czasie jako takie, nieuwarunkowane żadną logiką, oprócz logiki samej formy tego stawania się”⁸³. To, co z życiowego punktu widzenia musi być uznane za niedorzeczne, stwarza wielorakie możliwości powstawania czysto-formalnych konstrukcji⁸⁴, toteż estetyczna wartość tak definiowanego absurdu jest niebagatelna. Dzięki takim zabiegom *comedy of manners* przechodzi u Witkacego w *comedy of menace*, przestając przy okazji być komedią.

Zdarza się wszakże, że droga ta przebiega w kierunku odwrotnym. Hyrkan IV w *Mątwie...* jawi się zrazu jako bohater fantastycznej *comedy of menace*. Kiedy atoli druga Matrona okazuje się jego matką i chełpi się własną rozwiązłością, ten rzekomy tytan, bezlitosny tyran, bezkompromisowy śmiałek stawiający czoła „wzrastającej sile społecznej przyczepności”, generowanej przez zautomatyzowane społeczeństwo portretowane w *comedy of manners*, reaguje jak typowy protagonista sztuki utrzymanej w tej poetyce – zawstydzona się. Spotyka się to z następującym komentarzem Juliusza II: „więc nawet w Hyrkaniu są nieistotne problemy”⁸⁵. Nieistotne, ponieważ wywodzące się ze świata mieszczańskiego, czyli bydłowego, a na pewno do bydłectwa się chylącego. To, że zajmują one Hyrkana, kompromituje go jako króla Hyrkanii. Idea fantastycznego królestwa bankrutuje zaś w *Mątwie...* ostatecznie wtedy, gdy do tej krainy przeznaczonej ponoć dla współczesnych geniuszy, wybierają się wszyscy, tak dojmująco przeciętni, mali i banalni, przedstawiciele burej, mieszczańskiej codzienności, z dwiema Matronami oraz Dwoma Panami Starszymi na czele. Zaprowadzą w niej swój przewidywalny porządek duchowego zblazowania. Jego obraz dał Bezdeka, kiedy opisywał Elli istotę miłości czy raczej jej kieszonkowego wydania, pomniejszonego tak, aby mogło zmieścić się w niezbyt bujnym życiu niezbyt wrażliwej pary z niezbyt zamożnej, ale też niebiednej kamienicy, niezbyt oddalonej od centrum miasta⁸⁶. Tyle zostało z postulatów absolutu życiowego, wysuwanych przez Hyrkana. Skarłały, jak skarłał gigant, który je proklamował, a który w finale okazał się zwykłym filistrem, projektami niebywałego królestwa urozmaicającym sobie jeno szarość swego bytowania.

Comedy of menace bywa zatem u Witkacego tylko chwilowym intermedium w granej przez cały czas *comedy of manners*. Wielki Mistrz Neo-Krzyżaków w pewnym momencie oznajmia pozostałym protagonistom *Janulki*:

⁸³ S.I. Witkiewicz, *Wstęp do teorii...*, op. cit., s.78.

⁸⁴ Zob. S.I. Witkiewicz, *Blizsze wyjaśnienia*, op. cit., s. 102-105.

⁸⁵ S.I. Witkiewicz, *Mątwia, czyli Hyrkaniczny światopogląd*, op. cit., s. 458. Mistrz Neo-Krzyżaków w *Janulce...* postanawia popełnić samobójstwo po tym, jak otrzymał informację o śmierci swojej matki (zob. S.I. Witkiewicz, *Janulka, córka Fizdejki*, op. cit., s. 156). Także zatem w zbydłconej Litwie są nieistotne problemy.

⁸⁶ Zob. S.I. Witkiewicz, *Mątwia, czyli Hyrkaniczny światopogląd*, op. cit., s. 435.

[...] ja wam powiem prawdę: ja jestem zwykły, w miarę dobry człowieczek. I wy także jesteście tacy sami. W nas nie ma nic z tego, o czym mówimy. Ja mam gdzieś matkę, którą kocham i która cierpi, uważając mnie za gorszego, niż jestem. Ja mam siostrzyczki takie jak ona (*wskazuje na Janulkę*) – i nic mi do szczęścia nie brakuje. Nawet nie jestem uwodzicielem. Po prostu jestem wielkie nic: lubię sadzić kwiatki, czasem przeczytać jakąś powieść, pójść do znajomych, pograć w tenisa czy w szachy.⁸⁷

Wypada podkreślić, że niezależnie od tego, w którą stronę odbywa się ruch – od *comedy of manners* do *comedy of menace* czy na odwrót – komediowość prezentowanych wydarzeń traci swoją komiczną wymowę. W pierwszym przypadku miejsce rozbawienia zajmuje zdumienie, poczucie bezradności przy próbie nadania sensu temu, z czym się obcuje, w drugim natomiast śmiech zastępowany jest żalem nad losem protagonistów, których godne podziwu wysiłki okazują się nędzną inscenizacją niezbyt szlachetnych ludzi rojących o wielkości z definicji dla nich nieosiągalnej.

Oczywiście, przy wszystkich podobieństwach, przenikanie *comedy of manners* i *comedy of menace* u Witkacego nie jest tym samym, czym u Pintera. Różnica wynika ze zmiany roli absurdu w postrzeganiu świata i definiowaniu sytuacji egzystencjalnej człowieka. Po drugiej wojnie światowej był on już raczej smutnym potwierdzeniem bankructwa dotychczasowego ładu aksjologicznego, podczas gdy w twórczości Witkacego stanowił jeszcze ostrzeżenie przed tym krachem. Był tedy próbą ratunku. Dla Witkiewicza sztuka, choćby i najbardziej perwersyjnie zniekształcona, wypływała z życia, była z nim nierozzerwalnie związana, stanowiła jego emanację na wyższym poziomie odczuwania. Jest przeto ona życiem spotęgowanym, często do skrajnego przerysowania i deformacji, lecz wciąż przecież życiem – „w życiu sfera sztuki i życiowej rzeczywistości przecinają się”, dowodził Marceli Kizior-Buciewicz w *Jedynym wyjściu* (1931-1933)⁸⁸. Gdyby było inaczej, nie komunikowałyby niczego – od bebechowatych uczuć do poczucia Tajemnicy Istnienia. Tymczasem, jak wyznawał cytowany już Sturfan Abnol, młody literat z *Nienasycenia*, a co można uznać za *credo* pisarskie samego Witkiewicza:

[...] najciekawsze jest a b s o l u t n e (!) niedopasowanie człowieka do funkcji istnienia. [...] Ja nie będę opisywał tego, co byle dureń zobaczyć i opisać potrafi. Ja muszę sięgnąć w niewiadome, w sam najistotniejszy podkład tego, czego powierzchwnie durnie widzą i opisują bez trudu. Ja chcę zbadać prawa historii świata.⁸⁹

Czysta Forma jest narzędziem tego badania i medium przekazującym jego wyniki. Jeżeli deformuje świat, to nie dla samej deformacji, ale dlatego,

⁸⁷ S.I. Witkiewicz, *Janulka, córka Fizdejki*, op. cit., s. 126.

⁸⁸ S.I. Witkiewicz, *Jedynie wyjście*, [w:] idem, *Dziela zebrane. Jedynie wyjście*, PIW, Warszawa 1993, s. 232.

⁸⁹ S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, op. cit., s. 45.

że takim go właśnie widzi i przed takim ostrzega, gdy zedrze zeń wszystkie zasłony uspokajających iluzji, którymi ludzie próbują na co dzień przykryć potworność własnego Istnienia. U Witkacego *comedy of manners* jest w istocie *comedy of menace*, tyle tylko że inaczej graną. Nie według zaleceń Stanisławskiego, nienaśladowczo, bez „przeżywania” postaci, za to ze swobodą w kompozycji fabuły, fantastycznością rozwiązywania poszczególnych wątków, nieprawdopodobieństwem przy portretowaniu postaw, charakterów, psychologii i uczuć. Wszystko to po to, aby wyrazić tragiczną, bo niemożliwą do przezwyciężenia, absurdalność egzystencji człowieka.

4

Być może bez zabicia Boga nowożytny rozwój techniczny nigdy nie osiągnąłby takiego rozmachu, atoli ceną, jaką trzeba było za to zapłacić, stała się anihilacja duchowej istoty człowieczeństwa. Niewierzący w nic poza samym sobą człowiek, przeszedłszy gehennę obu wojen światowych, doznał srogiego rozczarowania tym, czym okazało się jego absolutne panowanie nad światem. Nie było w nim boskości, było bestialstwo. Dokonywano go, oczywiście, w imię cywilizacyjnego postępu, ideałów kultury oraz nieśmiertelnych, jak najbardziej krwawi dyktatorzy, haseł nowoczesności: wolności, równości i braterstwa.

Zapisawszy metafizykę w odpowiednim miejscu w encyklopedii, zamieściwszy krótką definicję tego pojęcia uzupełnioną o notkę bibliograficzną, Zachód oczyścił pole dla duchowej Nicości, która w końcu go pochłonięła. Ponieważ wyrasta ona z kultu Rozumu, jedynym sposobem opóźnienia jej pełnego nastania jest absurd⁹⁰. Odwraca on racjonalny porządek, atoli nie jest równoznaczny z kompletną anihilacją jakiegokolwiek ładu. Tworzy przecież pewien świat, nadaje mu strukturę, ustala panujące w niej hierarchie i prawa. Niechby wyczerpywały się one w formule mówienia pierwszej „pal” niż „cel”, ale niech będą, albowiem bez nich może już tylko nastać anarchia totalnej dowolności. Reguła lorda Cypkendale przez swoją abstrakcyjność potrzebuje do funkcjonowania odrębnej, umownej rzeczywistości. Musi ona istnieć równolegle do euklidesowo urządzonego świata – gdzie, aż do wyczerpania amunicji, względnie wyrznięcia wroga w pień, przed „pal” pada komenda „cel” – będąca jego krzywym odbiciem. Jedynie szeroko pojęta sfera widowisk zdolna jest powołać ją do życia. Ta jej szczególna moc zapisana jest już w Biblii. Jak przekonująco dowiódł Szymon Levy, Stary Testament nie był przeznaczony wyłącznie do cichej lektury. Odczytywano go na głos w miejscach publicznych. Jego fragmenty, takie jak prococtwa

⁹⁰ „Absurd to przenikliwy rozum uznający swoje granice” napisał Albert Camus (A. Camus, *Mit Szyfła*, przeł. J. Guze, De Agostini, Warszawa 2001, s. 44).

Ezechiela bądź pieśń Debory, same w sobie są ponadto niezwykle teatralne. Performatywność, zdaniem badacza, stanowiła jeden ze środków wyrazowych Biblii⁹¹. Jeżeli widowiskowość mogła ongiś służyć wykreowaniu wizji kosmosu stworzonego przez Boga, to nie ma powodu, aby w nowożytności nie wykorzystać jej do ukazania obrazu wszechświata po Jego śmierci ogłoszonej przez Zaratustrę.

„Oto wyraz naszych zasad” – oznajamia Hibiscus w *Macieju...* – „zwyciężyć mijające trwanie przez stawanie się, ale nie sobą”⁹². Były kompozytor mówi tu mniej więcej tyle, że istnienie jest puste, nie oferuje niczego poza niedorzecznością. Trzeba przeto samemu oblec je w znaczenie, a dokonać tego można jedynie poprzez zaaranżowanie spektaklu w teatrze Czystej Formy, który ustanowi swój własny porządek aksjologiczny, swój własny – mniejsza o to, że absurdalny, skoro formalnie uprawomocniony – sens⁹³. Witkacy żądał od sztuki scenicznej powrotu do jej, niemalże już wyschniętych, metafizycznych źródeł. Droga do nich wiedzie przez antysens, groteskę, fantastyczność, a nie dokładne imitowanie codzienności, czyli tego, czego idealnej kopii, wbrew zapewnieniom różnej maści „wypociniarzy”, nigdy nie uda się stworzyć. Zresztą, co tu kopiować? Pograżony w marazmie i nudzie tłum, obojętnie przeżywający swoje istnienie we wszechświecie pustym jak dusza przeciętnego zdemokratyzowanego bydlęcia epoki nowoczesnej? Jeżeli teatr ma być zwierciadłem, które wiernie odbija obraz takiej rzeczywistości, Witkacy woli je stłuc i, raniąc sobie przy tym ręce, poskładać z kilku niepasujących do siebie fragmentów nowe lustro.

„Wiesz, jak nie znoszę życia i rzeczywistych uczuć”, groźnie mówi Maciej do Bellatrix, mając na myśli romans hermafrodyty z księżniczką Cayambe – „wiesz, czym jest dla mnie to, gdy muszę spoglądać w oczy temu, czego nie chcę nawet nazywać. Wiesz, że kto jest z nami – musi pozostać tam albo tu (*wskazuje na ziemię*) i uciekasz z nią ode mnie, aby narazić mnie na ordynarną scenę”⁹⁴, po czym bezlitośnie okłada Bellatrix szpicrutą. Gniew tytułowego bohatera sztuki nie jest reakcją zawiedzionego kochanka, lecz zdegustowanego reżysera. Związek Bellatrix i Cayambe nie miał bowiem charakteru mezaliansu uczuciowego, a estetycznego. Zaburzył decorum spektaklu aranżowanego od początku utworu przez wszystkie *dramatis personae* pod kierownictwem Macieja. Bellatrix i Cayambe, wprowadzając doń „sercowo brzuchowe tremolanda”, ściągnęli go ze sfery najwyższych metafizycznych napięć rozciągniętych między biegunami niedorzeczności do poziomu melodramatu flirtów tak przyziemnych, że godnych jedynie

⁹¹ Zob. Sz. Levi, *Teatr w Biblii*, przeł. W. Mond-Kozłowska, Homini, Kraków 2015, s. 54-55.

⁹² S.I. Witkiewicz, *Maciej Korbowia i Bellatrix*, op. cit., s. 96.

⁹³ Zob. S.I. Witkiewicz, *Bliższe wyjaśnienia*, op. cit., s. 111.

⁹⁴ S.I. Witkiewicz, *Maciej Korbowia i Bellatrix*, op. cit., s. 113.

chłosty, czyli cielesnej kary, a nie bardziej wyrafinowanych katuszy – dotykających ducha, niszczących psychikę. Bellatrix w omawianej scenie jest nie tylko aktorem źle wykonującym polecenia reżysera. To także, a może przede wszystkim, wierny łamiący zasady liturgii, w której bierze udział. Przedstawienie Macieja, realizowane przez jego sekte, to bowiem rytuał⁹⁵. Zaklina się w nim rzeczywistość, aby nadać jej duchowy, ludzki wymiar.

Sztuka jednak, niezależnie od tego jak poważnie ją traktować, w ostateczności nie zbawia, lecz zabawia. Jest umową, nie Przymierzem. Rytuał religijny w czasie, kiedy Bóg nie umarł, niósł ze sobą poczucie egzystencjalnego sensu, ponieważ stanowił uobecnienie transcendentnego Absolutu, włączał Go do codziennego doświadczenia. W teologii Hyrkanii, mogącej odsyłać jedynie do wszechświatowej pustki, rytuał to tylko forma artystyczna o religijnym sznycie. Jest ceremonią w znaczeniu, jakie przypisywał jej Abraham Joshua Heschel, a mianowicie: „hołdem składanym wierze przez niewiarę”⁹⁶. Być może wzbogaca ona życie realne o metafizyczną perspektywę, aliści robi to nie poprzez odesłanie do instancji wobec niego zewnętrznej, ale przez wejście w głąb doczesności, sztuczne, estetyczne jej poszerzenie (grożące rozsądzeniem) od wewnątrz. To zbyt mało, aby zbudować trwałą, kosmiczny porządek. Wystarczy, żeby w ramach legitymizowanego prawami Czystej Formy spektaklu-rytuału bohaterowie Witkacego mogli zrzucić szare uniformy charakteryzujące anonimowych „jełopów” i przywdziać, zdobioną złotym ścięciem, purpurę przynależną królom fantastycznego królestwa Hyrkanii. W tych strojach wchodzi w świat symboli. Cytowany powyżej Heschel pisał o symbolach tak: „najwyższą potrzebą człowieka jest potrzeba sensu egzystencji. Nie osiągnie się go, wprowadzając zestaw symboli. [...] Nikt nie cierpi symbolicznie; człowiek cierpi dosłownie, prawdziwie, głęboko. Symboliczne lekarstwo na cierpienie to szarlataneria”⁹⁷. Egzystencjalna udręka bohaterów Witkacego polega na tym, że jej ukojenia szukają w symbolach, które z definicji dać im jej nie mogą, za to skutecznie ją pogłębiają.

Nic innego poza umownością, konwencjonalnością im jednak nie zostaje. Brną w nią przeto i to z całą świadomością. Podkreślanie teatralności własnych działań przez *dramatis personae* Witkiewicza uniemożliwia im stworzenie wiarygodnych przedstawień. Za tę cenę wszakże, w sposób jasny, ustanawia status tych bohaterów jako artystów⁹⁸. Ich twórczość ma

⁹⁵ Rytualne bywały też etiudy odgrywane przez bohaterów absurdystów – na przykład protagonistów Becketta (zob. J. Błoński, M. Kędzierski, *Samuel Beckett*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 14-17).

⁹⁶ A.J. Heschel, *Człowiek szukający Boga. Szkice o modlitwie i symbolach*, tłum. V. Reder, Znak, Kraków 2008, s. 156.

⁹⁷ Ibidem, s. 189.

⁹⁸ O różnych typach artystów w dramaturgii Witkacego pisała między innymi Skwara (zob. M. Skwara, *Wśród Witkacoidów*, op. cit., s. 78).

specyficzny, ściśle określony wymiar. Wyznaczają go słowa Elzy z *Janulki...*, skierowane do pozostałych protagonistów utworu – „wy nie malujecie ani piszecie wierszy: wasze życia są cudownymi tęczowymi haftami na szarym tle naszego w swej złowrogiej nudzie przemijania”⁹⁹. Hafty te układają się natomiast we wzór królewskiego herbu, ponieważ, jak powiada Bezdeka w *Mątwie...*, wśród artystów można znaleźć „resztę procentu dawnych władców”¹⁰⁰. Dawnych, czyli odpornych na mechanizację reprezentantów tego, czym kiedyś była ludzkość, a raczej człowiek, Istnienie Poszczególne samodzielnie przeciwstawiające się niedorzeczności Bytu i niejednokrotnie przewyciężające ją na drodze dokonywania niezwykłych czynów. No tak, tyle tylko, że „trzeba sobie powiedzieć raz na zawsze” – oznajmia Wielki Mistrz Neo-Krzyżaków w czwartym akcie *Janulki...*, czyli wtedy, kiedy na tego typu odkrycia jest już cokolwiek za późno, aby mogły coś zmienić – „że epoka nasza nie może wydać pewnych typów władców. Chcieliśmy wziąć za łeb zbydlęcone przez socjalizm masy – my, ludzie końcowi, niedobitki – chcieliśmy być panami w początkowej fazie historii – na nic wszystko!”¹⁰¹. W początkowej fazie historii, niezależnie od tego, w jakiej epoce ona przypada, nie pana trzeba, lecz pastucha, który krzykiem, kijem oraz sforą ujadających psów panuje nad zbydlęconą cizbą.

Mimo to, w jednej ze scen *Janulki...* Fizdejko ustawia Bojarów w szeregu i każe im zabijać się toporami. Sekwencja wypada, rzecz jasna, kabareto-wo, atoli ustanawia pewną sytuację i obsadza w niej postacie w określonych rolach. „Jak dawni cesarze Niemiec walczysz z wasalami, sire”¹⁰², podsumowuje działania Fizdejki Mistrz Neo-Krzyżaków. Król zbydlęconej Litwy, nie mogąc być monarchą z prawdziwego zdarzenia, zostaje nim w zdarzeniu fantastycznym i groteskowym. Jest to jedyny majestat, jaki może zdobyć. A że wielkości tej niebezpiecznie blisko do śmieszności? Cóż, jak zauważył Napoleon, zawsze dzielił je tylko jeden krok. Postęp społeczny sprawił, że Fizdejko nie musi go nawet robić. Tak spełnia się hasło wolności, równości i braterstwa. Tragedia może być komedią, komedia – tragedią (wolność), wybitność jest identyczna z przeciętnością (równość), dramat idzie w parze z farsą (braterstwo)¹⁰³. Jeno powszechna szczęśliwość, jaka miała nastąpić w wyniku tej wszechogarniającej fraternizacji i totalnego zniesienia wszelkich różnic, jakby gdzieś zniknęła. Jej złudne poczucie zapewnia łatwość

⁹⁹ Zob. S.I. Witkiewicz, *Janulka, córka Fizdejki*, op. cit., s. 105.

¹⁰⁰ Zob. S.I. Witkiewicz, *Mątwia, czyli Hyrkaniczny światopogląd*, op. cit., s. 446. Albo, jak powiada Elza w *Janulce...*, a co jest równoznaczne z przytoczonym powyżej zdaniem Bezdeki, artysta „jest synonimem szczątkowego indywidualisty w ogóle” (zob. S.I. Witkiewicz, *Janulka, córka Fizdejki*, op. cit., s.105).

¹⁰¹ S.I. Witkiewicz, *Janulka, córka Fizdejki*, op. cit., s. 154.

¹⁰² Ibidem, s. 140-141.

¹⁰³ Por. L. Sokół, *Witkacy i Strindberg*, op. cit., s. 48.

przystosowywania się, czy raczej naginania (z łamaniem kości włącznie), do okoliczności. Idealizm ustępuje miejsca pragmatyzmowi. Ogłasza on z nieskrywaną dumą, że podstawą wszelkiej aksjologii jest relatywizm. Daje tu przykład Hyrkan IV z *Mątwy*. Bohater butnie głosił ideę absolutyzmu życiowego, czyli bezwzględnie unikania nawet najdrobniejszych kompromisów. Jak wobec tego wytłumaczyć jego sojusz z Juliuszem II, dla którego względność to „jedyna mądrość w życiu, i w filozofii”¹⁰⁴? Absolutyzm życiowy, na jakim Hyrkania miała zostać wzniesiona, relatywizuje się tutaj, „pragmatyczniej” do skali poręcznego rozwiązania pozwalającego Bezdece przejąć tron nie-tak-już-fantastycznego królestwa i wprowadzić na jego dwór orszak złożony z mieszczańskich miernot, reprezentujących „powszedniości myśli pod maską fałszywej dobroci”¹⁰⁵. Czy jest się czemu dziwić? W końcu postęp techniki medycznej pozwala każdemu mydlakowi stać się Wahazarem. Wystarczy przeszczepić sobie gruczoły Gyubala, aby uzyskać jego niezwykle zdolności. Umarł król, niech żyje król. I niby wszystko jest w porządku, ale gdzieś pomiędzy kolejnymi intronizacjami gubi się istota królewskość. Nie ma ona nic wspólnego z Bogiem ani z naturalnym geniuszem człowieka. Swoją rangę zawdzięcza wyłącznie transplantologii, operacji technicznej, a nie duchowej czy intelektualnej wybitności. Tak oto prace cyklicznie do przodu z prędkością stu parowych wynalazków na sekundę dzieje stopniowo tracą źródło swego napędu, żeby nawarstwić się, jak w *Janulce...*, w „jakieś spiętrzenie anachronizmów”¹⁰⁶.

Śmieszność inscenizacji bohaterów Witkacego wynika, po pierwsze, z logiki procesu dziejowego, która wskazuje, że światem rządzić będą człekokształtne automaty, a nie jednostki wyjątkowe, po drugie zaś z samej boleśnie ambiwalentnej natury teatru. Chociaż jest on w stanie wykreować przekonującą iluzję, wcześniej czy później ujawni się jako byt estetyczny, konwencjonalny, zmyślony. Nie przekroczy rampy, jak chciałby Artaud, infekując metafizycznym bakcylem życie realne, nie stanie się trybuną polityczną wywierającą realny wpływ na rzeczywistość, o czym marzył Brecht, ponieważ, gdyby to uczynił, przestałby być teatrem. Z tego samego powodu nie stworzy również rytuału, a jedynie jego artystyczne odbicie. Protagonści Witkacego balansują na teatralnej scenie jak na linie rozpiętej nad przepaścią. W końcu spadną z niej w otchłań, znikną w niej jak w Ikar morzu. Upojony lotem syn Dedala zapomniał o przestrożach ojca dotyczących

¹⁰⁴ Zob. S.I. Witkiewicz, *Mątwy, czyli Hyrkaniczny światopogląd*, op. cit., s. 428-429. Względność nie panuje zresztą wyłącznie na Ziemi. Z relacji Juliusza wynika, że także w Niebie obowiązuje dosyć duża elastyczność, jeśli chodzi o przestrzeganie pewnych zasad. Papież powinien trafić do Piekła, lecz jako była głowa kościoła musiał zostać przyjęty przez Niebian, którzy wszakże ochoczo dają mu urlop „na jaką bądź planetę”, byleby nie przebywał w ich towarzystwie (zob. ibidem, s. 461).

¹⁰⁵ Ibidem, s. 456.

¹⁰⁶ S.I. Witkiewicz, *Janulka, córka Fizdejki*, op. cit., s. 103.

zasad bezpieczeństwa przy korzystaniu z jego technicznego wynalazku. *Dramatis personae* Witkiewicza w transie gry szukają ucieczki przed, do szaleństwa zakochaną w Rozumie i jego wariactwach, nowoczesnością. Stanowią oni lichszy materiał na bohaterów mitu aniżeli Ikar. Nie dlatego jednak, że ich los jest mniej tragiczny. On po prostu nikogo nie wzrusza, nikt nie potrzebuje go jako punktu odniesienia, wzorca, nie próbuje wysnuć zeń uniwersalnego sensu. Kto miałby to bowiem zrobić? Maszyny?

5

Wskreszenie tego „spiętrzenia anachronizmów”, jakim jest monarchia w dawnym stylu oraz rządzący nią geniusz, uosobienie wyjątkowości Istnienia Poszczególnego, jego unikalnej wartości, jest bodaj jedynym cudem znanym teologii Hyrkanii. Mniejsza w tej chwili o to, że nie jest to zjawisko nadprzyrodzone, a niezbyt skomplikowany teatralny efekt, jak choćby w *Gyubalu...*, kiedy tytułowy bohater sztuki krzyczy „niech stanie się noc!”¹⁰⁷ i ciemność rzeczywiście wtedy zapada... ponieważ jeden z Katow zasłania okno. Teologia Hyrkanii nie panuje nad światem przez dokonywanie cudów, lecz łapiąc go za twarz. Zachowawszy przywilej, jaki otrzymała w spadku po tradycji judeochrześcijańskiej, wyznacza władcę, obdarzając go niemalże boskim, aczkolwiek czasowo ograniczonym, wpływem na rzeczywistość. „Religijne pochodzenie władzy – a zatem zróżnicowania społecznego, czyli w konsekwencji organizacji społecznej – jest dla Witkiewicza faktem niekwestionowalnym”¹⁰⁸. Pytanie tylko, jaka religia jest źródłem władzy Hyrkana?

Jak pisał współczesny Witkiewiczowi myśliciel Carl Schmitt „wszystkie istotne pojęcia z zakresu współczesnej nauki o państwie to zsekularyzowane pojęcia teologiczne”¹⁰⁹. Jest to aliści, w pierwszych dziesięcioleciach minionego wieku, teologia szczególna, bo niezahaczona w transcendencji. Według Schmitta od dziewiętnastego stulecia coraz silniejsza stała się w filozofii politycznej tendencja do podkreślania immanentnych źródeł uzasadniających rządy¹¹⁰. Siła i prawomocność władzy wynikały z organicznej woli ludu, co implikuje powstawanie państw narodowych i zastępowanie „zasad monarchii demokratyczną koncepcją legitymizacji”¹¹¹. Nowoczesność, w wymiarze politycznym (i nie tylko), ściągnęła Boga na Ziemię i Go o nią roztrząsała. Z ocalałych fragmentów złożyła następnie nową teologię. Punktem

¹⁰⁷ S.I. Witkiewicz, *Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach BEZSENSU*, op. cit., s. 247.

¹⁰⁸ M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit., s. 136.

¹⁰⁹ C. Schmitt, *Teologia polityczna*, [w:] idem, *Teologia polityczna*, op. cit., s. 77.

¹¹⁰ Zob. ibidem, s. 89.

¹¹¹ Ibidem, s. 91.

przełomowym była rewolucja francuska. Witkacy rozumiał ją jako moment dziejowego przesilenia, w którym spełnił się tragiczny los wybitnych jednostek. Ich nieprzeciętną mocą (materializującą się w sferze sztuki, filozofii tudzież władzy) od wieków karmiła się masa ludzka. W toku historii przejmowała ona tedy trochę siły wielkiego artysty, myśliciela bądź polityka, przez co każdemu następnemu geniuszowi trudniej było ją opanować. W efekcie doszło do tego, że to „ogólnie zjełopiona” zbiorowość uzyskała determinujący wpływ na bieg dziejów ludzkości¹¹². Kulminacja tego procesu nastąpiła właśnie podczas rewolucji francuskiej. Wszechwładni wodzowie, dysponujący ongiś niemal boską omnipotencją, zdegradowani zostali wtedy do rangi „posłusznego naczelnika”, strachliwie wykonującego wolę swego pana – wielogłowej, a przede wszystkim wielożołądkowej, zrzeszonej w ponadnarodowych syndykatach szarej masy niegdysiejszych niewolników o „zdupiałych mózgach”, zainteresowanych tylko tym, co użyteczne. Dla nich, rzecz jasna, w najogólniejszym ujęciu sprowadza się to do zaspokojenia potrzeb fizjologicznych¹¹³.

Współcześni badacze rewolucji francuskiej podkreślają, że odrzuciwszy chrześcijańską doktrynę moralną, w sferze etycznej kierowała się ona wizją człowieka idealnego (republikańcina). Człowiek konkretny, z definicji odbiegający od tego wzorca, mimo szumnie ogłoszonej Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela, traktowany był przez rewolucjonistów jak zwierzę¹¹⁴. Człowiekowi i Obywatelowi należą się bowiem pewne prawa, lecz wpierv trzeba stwierdzić, kto zasługuje na to, aby nazywać go Człowiekiem i Obywatелеm. Honoré Gabriel Riqueti de Mirabeau, w 1789 roku przewodniczący Zgromadzenia Narodowego, stwierdził: „nie istnieje żaden akt prawny, którego naród nie mógłby zanegować; może on zmieniać, kiedy tylko mu się spodoba, swoje prawo, konstytucję, organizację i rządzące nim mechanizmy”¹¹⁵. Skoro tak, to spod Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela można wyłączyć, o ile się to przegłosuje, a przegłosowywało się wielokrotnie w zależności od politycznych potrzeb, lojalistów albo po prostu przeciwników rewolucji. Stąd ludobójstwo w Wandei¹¹⁶. Spod ochrony Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela można również, za zgodą parlamentu oczywiście,

¹¹² Zob. S. Mazurek, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917-1950*, FNP, Wrocław 1997, s. 174-177.

¹¹³ Zob. S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie*, op. cit., s. 150-158.

¹¹⁴ Zob. G. Woimbée, *Rewolucja jako proces nieciągły – niedyskretne fragmenty historiografii porewolucyjnej*, tłum. K. Kubaszczyk, B. Biały, [w:] *Czarna księga Rewolucji Francuskiej*, red. R. Escande, Wydawnictwo Dębogóra, Dębogóra 2015, s. 96.

¹¹⁵ Zob. P. Chaunu, *Sekularyzacja dóbr kościelnych: znaczenie polityczne i skutki ekonomiczne*, tłum. K. Kubaszczyk, B. Biały, [w:] *Czarna księga Rewolucji Francuskiej*, op. cit., s. 22.

¹¹⁶ Zob. R. Secher, *Wandea: wojna domowa, ludobójstwo, zagłada pamięci*, tłum. J. Gruszka, [w:] *Czarna księga Rewolucji Francuskiej*, op. cit., s. 286-287.

wyłączyć księży chrześcijańskich¹¹⁷, a także tych, którzy wprawdzie służyli rewolucji, ale okazali się (co znowu, a jakże, uchwalano głosem większości) jej zdrajcami. Maximilien de Robespierre w Konwencie Narodowym ogłosił:

Narzędziem rządu ludowego w czasie pokoju jest cnota, narzędziem w czasie rewolucji jest jednocześnie *cnota i terror*. [...] Terror [...] jest więc emanacją cnoty. Jest nie tyle szczegółową zasadą, ile konsekwencją ogólnej zasady demokracji zastosowanej do najpilniejszych potrzeb. [...] Poskramiajcie za pomocą terroru wrogów wolności, a jako fundatorzy republiki będziecie mieli rację. Rządy rewolucji to despotyzm wolności przeciwko tyranii.¹¹⁸

Rewolucja francuska, ten despotyzm wolności, stanowi wykwit laickiego sposobu myślenia o świecie i człowieku. Władza i jej prerogatywy pochodzą tu nie od bóstwa, lecz są funkcją praw natury¹¹⁹. Tym samym ład społeczno-polityczny pozbawiany jest duchowego zaplecza. Nie likwiduje to rzecz jasna, zapewne ku szczeremu zdumieniu rewolucjonistów, konfliktów społecznych i kryzysów politycznych. Różne pomysły na ich zażegnanie doprowadzają do podziałów w łonie rewolucji. Powstają rozmaite frakcje. Zwalczają się one bezlitośnie w imię obrony równości, wolności i braterstwa. Z tego ideologicznego zamętu wyrasta kształt polityczny współczesnego świata Zachodu – „konglomerat laickich republik, [...], cywilizacja stechniczowana, całkowicie oddana zagospodarowywaniu świata materialnego, której jednocześnie brakuje ciepła żywego organizmu i powiewu ducha”¹²⁰. Należy też wspomnieć, że rewolucję bolszewicką (sami bolszewicy określali się mianem „proletariackich jakobinów”¹²¹) oraz ruch faszystowski można (i trzeba) rozpatrywać jako kontynuację rewolucji francuskiej¹²². Witkacy zabił się przecież wtedy, gdy następcy Robespierre’a, Marata i innych świecących apostołów równości w dowolnym traktowaniu braterstwa podjęli dzieło

¹¹⁷ Zob. Jean de Vigueire, *Prześladowania religijne*, tłum. J. Gruszka, [w:] *Czarna księga Rewolucji Francuskiej*, op. cit.

¹¹⁸ M. Robespierre, *Sprawozdanie w Konwencie narodowym o zasadach etyki politycznej, którymi powinien się kierować Konwent narodowy w zarządzaniu wewnętrznym republiki*, tłum. M. Jurek, [w:] *Czarna księga Rewolucji Francuskiej*, op. cit., s. 978.

¹¹⁹ Zob. H. Beausoleil, *Śmierć Ludwika XVI*, tłum. K. Kubaszczyk, B. Biały [w:] *Czarna księga Rewolucji Francuskiej*, op. cit., s. 135.

¹²⁰ Ibidem, s. 162-163.

¹²¹ Zob. S. Courtois, *Od rewolucji francuskiej do rewolucji październikowej*, tłum. M. Jurek, [w:] *Czarna księga Rewolucji Francuskiej*, op. cit., s. 477.

¹²² Zob. F. Rouvillos, *Saint-Just faszystą?*, tłum. J. Gruszka, [w:] *Czarna księga Rewolucji Francuskiej*, op. cit., s. 221; por. M. Bar-Zvi, *Żydzi i rewolucja francuska*, tłum. M. Jurek, [w:] *Czarna księga Rewolucji Francuskiej*, op. cit., s. 491; J. Ruiz de Chastenet, *Metafizyczny sens rewolucji w dziele filozofa Antoine’a Blanca de Saint-Bonneta. 1815-1880*, tłum. J. Gruszka, [w:] *Czarna księga Rewolucji Francuskiej*, op. cit., s. 683.

swych poprzedników, grzebiąc ostatecznie świat Zachodu w takim kształcie, w jakim Witkiewicz mógł go jeszcze znieść.

Na pytanie o religijne źródła stojące za władzą Hyrkana trzeba w tym kontekście odpowiedzieć, że tworzy je fałszywa metafizyka wyznaczana przez Deklarację Praw Człowieka i Obywatela. Jest ona fałszywa, ponieważ udając uniwersalny, powszechny, absolutny zbiór praw, w gruncie rzeczy stanowi owoc partykularnych dążeń poszczególnych grup interesów. Rewolucja zmieniła charakter więzi politycznej łączącej społeczeństwo z państwem. To ostatnie stało się wszechwładnym organizmem, który wszakże odpowiedzialność za podejmowane przez siebie decyzje rozmywa, cedując ją na „wołę powszechną”, a jednocześnie kształtując tę wolę zgodnie ze swoim zapotrzebowaniem. Państwo po rewolucji francuskiej awansuje do rangi „symbiotyczno-fuzyjnego ideału metafizycznego”¹²³. W obradach parlamentów, w gąszczu dokumentów wytwarzanych przez biurokrację – system zarządzania społeczeństwem charakterystyczny dla nowożytności¹²⁴ – metafizyki jest niewiele. Hyrkani, sprawując swoją władzę metodami dyktatorskimi, łudzą się, że w ten sposób awansują do rangi genialnych przywódców z przeszłości, atoli dziejowa rola takich jednostek dobiegła końca. Parafrazując Witkacego, ludzie wybitni uświadomili bydło, nauczyli je organizacji i przestali być mu potrzebni¹²⁵. Hyrkani mogą przeto być jeno narzędziami w rękach tłumu¹²⁶. Zanim spełni się ich żalosne przeznaczenie, snują jednak różne plany w odniesieniu do zagospodarowania energii bydłostanu.

Wahazar, za pomocą urzędników zmienionych w automaty, zamierzał rozbić masę, wyizolować poszczególnych jej członków i niczym „bezcenne klejnoty” powkładać ich do „pudełek z watą”. Tam, samotni, mieli w „nadludzkim dostojeniu” poznać swoją najgłębszą istotę. Nie obyłyby się, rzecz jasna, bez cierpień, aliści nowych ludzi stworzyć można jedynie na drodze zniszczenia tych, którzy żyją obecnie. Taka jest logika działania każdej rewolucji. Destrukcja ta dokonałaby się, jak powiada Gyubal:

[...] w imię tych cudownych kwiatków, które zakwitną w duszach waszych dzieci, kiedy się ockną na pustyni ducha i wyc będą o jedną kroplę tego czegoś, tego niezmiennego, wielkiego, a tak małego, że znaleźć to można w każdym robaczku, w każdej trawce, w każdym kryształku ukrytym w skale.¹²⁷

¹²³ S. Giocanti, *Charles Maurras*, tłum. M. Jurek, [w:] *Czarna księga Rewolucji Francuskiej*, op. cit., s. 839.

¹²⁴ Zob. M. Weber, *Gospodarka i społeczeństwo. Zarys socjologii rozumiejącej*, przeł. D. Lachowska, PWN, Warszawa 2002, s. 166, 373, 822.

¹²⁵ Zob. S.I. Witkiewicz, *Nienasyconie*, op. cit., s. 110.

¹²⁶ Zob. S.I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, PIW, Warszawa 1992, s. 123.

¹²⁷ S.I. Witkiewicz, *Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach BEZSENSU*, op. cit., s. 217-218.

Rozpacz przyszłych pokoleń stworzy z nich istoty obdarzone „nadludzkim dostojnością”. Ma to swoje znaczenie, ponieważ w *Mątwie...* człekokształtne bydłota to „miazga”, „ser dla robaków”, słowem, jak chce Hyrkan IV, materiał do stworzenia nadludzi, „dwóch, trzech – to wystarczy”¹²⁸. Panowaliby oni nad kupą idiotów, ale nie jak współczesne „pseudotytylany wyrosłe z socjalizmu”, zmuszone do kłamstwa, aby sprawować swą władzę, lecz żyjąc w Prawdzie. Brzmi szlachetnie, jednak za chwilę objawiają nam się szczegóły tego projektu. Wynika z nich, że kategoria Prawdy zniknie. Ogół społeczeństwa nie będzie ani jej znał, ani nawet dążył do jej poznania. Po prostu nie odczuje takiej konieczności. Prawda, mówiąca mniej więcej tyle, że żadnej prawdy nie ma, albo, jak w *Janulce...*, że nawet jeżeli jakaś prawda istnieje, to na pewno nie jest zgodna z rzeczywistością, podlegającą zresztą permanentnej deformacji¹²⁹, będzie dostępna jedynie übermenschom chowu Hyrkana. To ten przywilej stanie się fundamentem jego rządów. Ich esencją ma być natomiast „upajanie się władzą we wszystkich formach od rana do nocy” i uctowanie „w sposób wprost zabójczo piękny”, podczas którego nadludzcy biesiadnicy mówić będą „o wszystkim”, „patrzac na wszystko z niedosiężnej wyżyny” swojego panowania¹³⁰.

Trochę dwór Nerona, a na pewno dyktatora w dawnym stylu. Tyle tylko, że nawet jeżeli przyjąć na serio ideę zawartą w teologii Hyrkanii i uznać za możliwe stworzenie władcy-boga formatu rzymskich cesarzy podpalających dla kaprysu całe miasta, średniowiecznych królów wyzynających własnych poddanych w imię interesów dynastii czy Napoleona topiącego Europę we krwi, to trzeba brać pod uwagę fakt, że pojawiłby się on na zupełnie innej scenie Dziejów niż ta, na której pierwotnie występował. Hyrkani jako władcy ponoszą klęskę, ponieważ nie mają kim rządzić i nikt ich, jako wodzów, nie potrzebuje. Samoorganizacja sztucznie przez socjalizm wytworzonej dziczki¹³¹ sprawia, że Hyrkaniści, aspirując do rangi niegdysiejszych tytanów, kończą w roli kłownów wywracających się na skórcie od banana, którą przed momentem sami opuścili na ziemię. W najlepszym razie można ich uznać za mutantów, jak Gyubala alias Macieja de Korbowę alias towarzysza Magła. Wybitnych swą patologiczną odmiennością, łatwych do spacyfikowania przy użyciu chirurgicznych narzędzi. Onegdajszy geniusz ludzkości sprowadza się w epoce bezprecedensowego zaawansowania techniki do nadaktywności pewnych gruczołów i możliwości ich przeszczepiania dowolnej miernocie. Operacja ta czyni z niej wodza bydłostanu – Cezara epoki nowoczesnej. Z czasem nawet taki cesarz z próbówki mógłby zostać uznany za figurę

¹²⁸ Zob. S.I. Witkiewicz, *Mątwą, czyli Hyrkaniczny światopogląd*, op. cit., s. 441-442.

¹²⁹ Zob. S.I. Witkiewicz, *Janulka, córka Fizdejki*, op.cit, s. 111.

¹³⁰ Zob. S.I. Witkiewicz, *Mątwą, czyli Hyrkaniczny światopogląd*, op. cit., s. 446-447.

¹³¹ Zob. S.I. Witkiewicz, *Janulka, córka Fizdejki*, op. cit., s. 116.

eminentną. W trzecim akcie *Gyubala...* Rypmann twierdzi bowiem, że także z hieny, szakala, a nawet z pluskwy dałoby się zrobić drugiego Wahazara, o ile przeszczepiłoby im się jego gruczoły¹³². Bydłokracja uzyskałaby wtedy swoje pełne wcielenie.

W tym kontekście wypada również zaznaczyć, że Hyrkanie nie są królestwami, które zdemokratyzowany tłum jełopów zdobywa. On już w nich jest. Nie tylko jako tło, jak chciał Hyrkan IV¹³³, bądź materiał, jak uważał Mistrz Neo-Krzyżaków w *Janulce...*¹³⁴, lecz także jako określona formacja duchowa, intelektualna i mentalna. Wprowadzając nas do swoich nieeuklidesowych, znajdujących się na antypodach codzienności (o ile nie poza nimi), niedorzecznie urządzonych krain, Witkacy pokazuje, że nawet na przełęczach bezsensu, urozmaicających swą pstrokacizną ziemię Hyrkanii, człekokształtne bydło – pomiot zrodzony w ramach procesu uspołeczniania – pasie się w najlepsze. Przy wszystkich swoich ograniczeniach nie można mu wszak odmówić zdolności przystosowania się, adaptacji do każdego warunków, a więc umiejętności, którą jednostki wybitne utraciły w toku dziejów na rzecz masy właśnie. Zwraca na to uwagę Bezdeka, gdy mówi Hyrkanowi, że jego wyjątkowość jawi się jako taka tylko na tle niesłychanie niskiego poziomu kultury w Hyrkanii¹³⁵. Innymi słowy, hyrkaniczny król-bóg nie jest wielki własną swą wielkością, lecz małością swych poddanych. Jeżeli jest tytanem, to nie jako jednostka szczególnie wyróżniona przez Absolut czy Przeznaczenie, ale jako emanacja zbiorowej siły zbydlęconego tłumu. Dlatego jego fantastyczna monarchia to projekt, jak zwięźle charakteryzuje Hyrkanie Matka Elli w *Mątwie...*, „bandy szaleńców i pijaków, zdeprawowanych i zdegenerowanych”, która „uwzięła się udawać państwo w dawnym stylu”¹³⁶. Opis ten w dużej mierze pasowałby również (z wyłączeniem „uwzięcia się na udawanie państwa w dawnym stylu”) do szajki dowodzonej przez Korbowę. Każdy Hyrkan, prędzej czy później, okazuje się tym, kim był dla Juliusza II, czyli „złodziejem kieszonkowym”¹³⁷. Niczym więcej.

Ale też niczym mniej. Co z tego bowiem, że „z bydłaśmy wyszli i w bydło się obrócimy”, skoro nie wszyscy bydłem już jesteśmy i przynajmniej część z nas stać się nim boi i nie chce? Chociaż zbydlęcenie nakazuje nam, pod groźbą śmierci, *Zeitgeist* zdemokratyzowanej nowoczesności, to musimy mu się przeciwstawić. Zobowiązuje nas do tego wierność istocie naszego człowieczeństwa, sam fakt, że jesteśmy ludźmi. Z tego metafizycznego przymusu

¹³² Zob. S.I. Witkiewicz, *Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach BEZSENSU*, op. cit., s. 259.

¹³³ Zob. S.I. Witkiewicz, *Mątwia, czyli Hyrkaniczny światopogląd*, op. cit., s. 447.

¹³⁴ S.I. Witkiewicz, *Janulka, córka Fizdejki*, op. cit., s. 116.

¹³⁵ Zob. S.I. Witkiewicz, *Mątwia, czyli Hyrkaniczny światopogląd*, op. cit., s. 445.

¹³⁶ Ibidem, s. 454.

¹³⁷ Ibidem, s. 444.

biją źródła Witkiewiczowskiej tragedii. Owszem, często wpada ona w tony komiczne, atoli w finałach dramatów Witkacego rzadko przecież jest się z czego śmiać. Teologia Hyrkanii jest teologią końca świata, teologią walki przeciwko utracie zdolności do odczuwania Tajemnicy Istnienia i oporu wobec zbliżającego się nihilizmu, którego panowanie, w związku z zanikiem duchowości, jest nieuchronne¹³⁸. Jej Genesis jest Apokalipsa.

6

Teologia Hyrkanii, poszukując transcendentnego Absolutu, odnajduje jedynie pustkę. Odbija się od niej, wraca do świata i nakazuje swym świętym męczennikom, Hyrkanom, aranżowanie przedstawień teatralnych w Czystej Formie. W założeniu mają być one czymś więcej, aniżeli tylko bytami scenicznymi. Hyrkan IV w *Mątwie*... nazywa samego siebie „twórcą rze-czy-wi-sto-ści”¹³⁹. Dla Hyrkanów to nie świat jest teatrem, lecz teatr światem. Aby nad nim zapanować, powinni stać się nie tyle nawet Reżyserami, co Demiurgami. Do uzyskania tej rangi brakuje im niekiedy bardzo niewiele, ale za to brakuje im tego stale i nie ma szans, aby to się zmieniło.

W *Janulce*... za przebieg fabuły, na pierwszy rzut oka, odpowiada Mistrz Neo-Krzyżaków. To on deklaruje – „musimy przeżyć nasze życia do końca w formie artystycznej transformacji współrzędnych albo zmięszać się z motłochem”¹⁴⁰ – to on także jest autorem koncepcji wytworzenia sztucznej jaźni¹⁴¹, to on wreszcie osadza na tronie Fizdejkę, słowem, to z jego inicjatywy dochodzi do wszystkich przesileń w świecie przedstawionym utworu. Jednak w trzecim akcie bohater wyznaje, że on tylko wyzwala pewne sytuacje, nie jest ich twórcą, uważa siebie przeto za katalizator wypadków, a nie za ich kreatora¹⁴². I tak jest rzeczywiście, ponieważ właściwymi animatorami zdarzeń są Naczelnik Seansów, „czarownik z bajki”, Der Zipfel oraz Małpigiusz Glissander, „wytarty po wszystkich śmietnikach «pan od wszystkiego», [...] poeta – improduktyw”. Pierwszy jest specjalistą od inscenizacji mrocznego,

¹³⁸ Zob. M. Werner, *Wobec nihilizmu. Gombrowicz. Witkacy*, op. cit., s. 196.

¹³⁹ S.I. Witkiewicz, *Mątwia, czyli Hyrkaniczny światopogląd*, op. cit., s. 443. To samo Gyubal: „tę mam wyższość nad wszystkimi, że tworzę rzeczywistość, a nie nędzne majaki” (zob. S.I. Witkiewicz, *Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach BEZSENSU*, op. cit., s. 246).

¹⁴⁰ Zob. S.I. Witkiewicz, *Janulka, córka Fizdejki*, op. cit., s. 111.

¹⁴¹ Tendencja do, jak ujmuje to Gyubal, „wyjścia poza osobowość” jest wspólna wszystkim Hyrkanom. Najpełniej realizuje ją Bellatrix – hermafrodyta z *Macieja*... – który nie tylko swobodnie zmienia płeć, ale posiada również zdolność do przyjmowania cudzych dusz. Dowodzi tego w piątym akcie sztuki, kiedy oznajmia, że wchłonął duszę zmarłej Cayambe, co skądinąd skutkuje jego ostatecznym ukonstytuowaniem się jako kobiety (zob. S.I. Witkiewicz, *Maciej Korbova i Bellatrix*, op. cit., s. 172).

¹⁴² Zob. S.I. Witkiewicz, *Janulka, córka Fizdejki*, op. cit., s. 137.

tajemniczego, zaświatowego teatru metafizycznego. Drugi natomiast wystawia sztuki mocniej osadzone w realiach codziennego doświadczenia. To one sprowadzają na ziemię, niekiedy boleśnie, świat przedstawionej w *Janulce...* Hyrkanii.

Der Zipfel, jako organizator spektakli bliższych gustom i potrzebom reszty *dramatis personae*, a także w większym stopniu spełniających wymogi teorii Czystej Formy, cieszy się bardziej uprzywilejowaną pozycją w stosunku do Glissandera. Objawia się to choćby w częstotliwości pojawiania się obu bohaterów w trakcie trwania akcji dramatu i sile ich oddziaływania na jej przebieg. Puenta należy jednak do Małpigiusza. W finale *Janulki...* prowadzi on hurmę Bojarów (jak na ironię, chwilę wcześniej wskrzeszonych przez der Zipfla), która toporami morduje Fizdejkę, Elzę, de La Tréfouille'a, a także samego „czarownika z bajki”. Bajka bowiem się skończyła, teatr metafizycznych cieni rozwiął się, a na jego scenę wkroczyła codzienność twardą ręką reżyserowana przez Glissandera. W jej realiach zabici po prostu umierają. Mniej jest w tym być może poezji i ezoterycznych uniesień, za to na pewno więcej konsekwencji euklidesowego następstwa zdarzeń tak dobrze znanego z realnego życia. Tryumf Małpigiusza nad Der Zipfelem można rozpatrywać jako klęskę Hyrkanii w *Janulce...* O jej porażce przesądzał aliści sam fakt, że do pojedynku „czarownika z bajki” z „poetą-improduktywem” w ogóle doszło. Der Zipfel i Glissander są postaciami z drugiego planu (Glissander nawet z trzeciego). Nie biorą bezpośredniego udziału w akcji utworu w tym znaczeniu, w jakim robią to Mistrz, Fizdejko bądź Janulka, tedy nie „tworzą rze-czy-wi-sto-ści”.

Jej kreatorem o sile sprawczej Boga, wśród protagonistów interesujących mnie tutaj dramatów, wydaje się Gyubal alias Maciej vel towarzysz Magiel. Nie da się ukryć, że reżyserując w *Macieju...* zdarzenia zgodnie ze swoją wolą, zachował zdobytą wtedy pozycję przez większą część akcji *Gyubala*. Boskości tej postaci nie kwestionuje nawet jej śmierć, chociaż i ona jest tutaj istotna, ale nade wszystko fakt, że nadludzkość bohatera nie miała w sobie nic z cudowności, protagonista ani jej nie otrzymał, ani nie zdobył. Była ona wynikiem genetycznej mutacji. To medyczna patologia, a nie łaska zaświatowych potęg zesłana przez nie dobrowolnie lub pod przymusem implikowanym przez niezwykły czyn niezłomnego herosa. To dlatego Ojciec Ungnenty bez ogródek oznajmia Wahazarowi:

[...] jesteś typem najlichszego komedianta, jaki znam, typem najprzewrotniejszym, który przez perwersję doszedł do zupełnego władania ciałem, typem zwyrodniałego władcy [...]. Jesteś zupełnym zerem. I ty, i ci co przed tobą byli, ci przekłeci społecznicy, poświęcający się dla ogólnego dobra. Wszystko to są ochłapy czegoś bezpowrotnie straconego.¹⁴³

¹⁴³ S.I. Witkiewicz, *Gyubal Wahazar, czyli Na przelęczach BEZSENSU*, op. cit., s. 275.

Korbowa jako Gyubal to, jak ująłby to Hibiscus, „sztucznie wydęty pęcherz na tle tej rzeczywistości, którą mamy odegrać my wszyscy, jako wszyscy”¹⁴⁴. Przejście od przewodzenia sekcje życiowych wykołajeńców do tworzenia państwa „sześciowymiarowego kontinuum” przypomina przepoczwarczenie się Potwora II w Bubka z *Janulki*. Urzeka swą teatralną efektywnością, atoli udowadnia tylko, że na końcu szeregu fantastycznych przeistoczeń Witkiewiczowskich protagonistów zawsze stoi ich najbardziej życiowe, najluchsze wcielenie. Dzięki zdobyciom transplantologii Wahazara można powiełać, produkując taśmowo boskość marki Gyubal. Takie są bożyszczą kultury człowieka masowego – seryjnie wytwarzane w niczym się od siebie nieróżniących kopiach, niełączące z innym wymiarem bytu, a tylko połączenie to udające, „fetysze życia codziennego”¹⁴⁵.

„Bóg, twórca prawdy, nie kocha kłamstwa; cudzołożnym fałszem jest w Jego oczach każde udawanie. On, który potępia wszelką obłudę, na pewno odrzuci aktora fałszującego głos, płęć czy lata, udającego miłość, gniew, lament czy płacz”¹⁴⁶. Zaiste paradoksem jest, że kultura Zachodu, potępiająca u swego zarania teatr jako medium oddalające od Prawdy Absolutnej, w dwudziestym wieku zobaczyła w nim jedyną szansę zbliżenia się do niej. Terry Eagleton, współczesny brytyjski teoretyk literatury i filozof społeczny, pisze, że tragedia w modernizmie stanowiła pośrednią krytykę nowoczesności, przypominała o szlachectwie w „burej epoce mieszczaństwa”, przechowywała transcendencję w wydrenowanej z niej erze dominacji materializmu. Otwierała się ona również na doświadczenie metafizyczne, związane ze sferą mitu, obrzędu, problematyką przeznaczenia, winy i zbrodni, tak nieosiągalnych, gdy patrzy się na nie z poziomu spraw skupionych wokół, jak ujął to Eagleton, „przędzalni bawełny i powszechnego prawa wyborczego”. Tragedia była zaprzeczeniem nowoczesności. Przypominała o arystokracji w epoce programowego egalitaryzmu, była duchowa, nie naukowa, dążyła do absolutu, a nie przygodności, nade wszystko zaś eksponowała rolę i wartość jednostki w jej potyczkach z wrogim Istnieniem, stawiając ją ponad zuniformizowany tłum, godzący się ślepo na wszystko i z ulgą rezygnujący z samodzielności oraz indywidualności. Tragedia poprzez swoją tajemniczość i mroczność wyznacza granicę ludzkiej racjonalności tak przez modernizm cenionej. Dopuszczając do działania siły demoniczne, mroczne i nigdy do końca niepoznane, obnażała kruchość ludzkiego rozumu. Jednocześnie nie pozostawiała człowieka sam na sam z nieodgadnionym sensem

¹⁴⁴ S.I. Witkiewicz, *Maciej Korbowa i Bellatrix*, op. cit., s. 95.

¹⁴⁵ Zob. R. Barthes, *Fetysze życia codziennego*, przeł. A. Dziadek, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 612-613.

¹⁴⁶ Tertulian, *O widowiskach*, [w:] *O dramacie. Wybór źródeł do dziejów teorii dramatycznych. Od Arystotelesa do Goethego*, red. E. Udalska, PIW, Warszawa 1989, s. 133.

Bytu, ponieważ dawała mu „poczucie kosmicznego porządku”, dlatego też, zdaniem Eageltona, „tragedia służyła epoce nowoczesnej za kolejną formę upadłej religii”¹⁴⁷.

Witkacy miał do tragedii stosunek ambiwalentny. Jej narodziny w starożytności, jako odrębnej dziedziny sztuki, były wszak wynikiem osłabienia rytuału religijnego i zmian społecznych ciężących ku demokracji. Stanowiły więc, w rozumieniu Witkiewicza, początek końca kultury, stopniowo oddalającej się od swych metafizycznych źródeł¹⁴⁸. Atoli *Maciej...* i *Janulka...* nazwane zostały przez autora w podtytułach tragediami. Są nimi w istocie, jak zresztą *Gyubal...* oraz *Mątw...*, o ile weźmie się pod uwagę, że czym innym był tragizm w antyku, a czym innym w nowożytności. Śmierć Antygony, krwawe wydarzenia na dworze Atrydów, szal bachantek, budząc żal i trwogę, przywracały równowagę. Były gwałtowne, brutalne, ale mieściły się w kosmicznym porządku. Jego reguły nie zawsze są zrozumiałe z ziemskiej perspektywy, lecz sama świadomość ich istnienia przynosi ulgę. Tragedia w nowoczesności, co wynika z przytoczonych powyżej konstatacji Eageltona, a co znajduje odzwierciedlenie w twórczości Witkacego, nie potwierdzała sensu urządzenia świata, ona go podważała. Gdzie bowiem miała go szukać? Na zrównanym z ziemią Olimpie? Wśród tłumu, który wyrывa się z właściwego mu stuporu tylko wtedy, gdy zagrożone są jego socjalne przywileje? W irracjonalnej konsumpcji w większości niepotrzebnych dóbr? Karierze biurowej, buchalterii kupieckiej, pomiędzy kominami fabryk? A może w wizji krainy wiecznej szczęśliwości, jaka miała nastać w Tysiącletniej Rzeszy albo w komunizmie? Przecież to śmieszne. Śmieszne i dlatego właśnie tragiczne. Nie ma sensu, w który można wierzyć, jest antysens, o którym trzeba się przekonać, by nie zwątpić we wszystko.

Witkacy, jak słusznie zauważył Sławomir Mazurek, był „jednym z wcale licznych w XX w. «mystyków bez Boga»”¹⁴⁹. Żył bowiem w czasie, kiedy ziemia obiecana Mojżesza stała się przemysłową Łodzią Moryca Welta, a sformułowanie *deus ex machina* straciło metaforyczny wydźwięk, stając się konstatacją oczywistego faktu. Skąd bowiem w epoce tak zaawansowanej techniki, epoce, której myślenie zdominowane jest przez podejście scjentystyczne i która istnienie człowieka zauważa dopiero wtedy, gdy wciągnie je do statystyk i nada mu odpowiednią sygnaturę, ma pochodzić Bóg, jak nie z maszyny?

Teologia Hyrkanii grzebie religię i filozofię, zmierzając ku kresowi dziejów. Tych, oczywiście, pisanych przez judeochrześcijańską tradycję. Witkacy

¹⁴⁷ Zob. T. Eagelton, *Kultura a śmierć Boga*, przeł. B. Baran, Aletheia, Warszawa 2014, s. 176-178.

¹⁴⁸ Zob. S.I. Witkiewicz, *Odczyt*, op. cit., s. 245; por. S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie*, op. cit., s. 205; S.I. Witkiewicz, *Wstęp do teorii...*, op. cit., s. 58.

¹⁴⁹ S. Mazurek, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917-1950*, op. cit., s. 180.

wiedział, że historia kończy się tylko dla niektórych, można by rzec – dla wybranych. Są nimi Istnienia Poszczególne, jednostki. W dwudziestym wieku próbują one zachować swą odrębność wobec tłumu „jełopów o „zdupiałych mózgach”, inscenizując perwersyjne estetycznie spektakle w Czystej Formie. Obowiązuje w nich poetyka absurdu, komponująca fabułę i konstruująca postacie zgodnie ze schematem antysensu. Nie idzie tu wyłącznie o układ wewnętrzny tych inscenizacji, ale też o ich cel. Stanowiło go ratowanie duchowości człowieka w epoce wyzbytej, względnie wyzbywającej się, jakichkolwiek potrzeb metafizycznych. Czyż wysiłek ten nie był sam w sobie niedorzeczny, skazany na klęskę, a przez to tragiczny? Święty Augustyn pisał: „godzi-li się wymagać życia wiekuistego albo się go spodziewać od bogów poetyckich, teatralnych, uciesznych i scenicznych? Pewnie, że nie”¹⁵⁰. Bohaterowie Witkacego, zgodnie z regułą Lorda Cypkendale, odwracają ten tok myślenia, właśnie od „bogów poetyckich, teatralnych, uciesznych i scenicznych” oczekując życia wiekuistego. Opisuje je Bezdeka w *Mątwie...*, gdy mówi o trwaniu w „absolutnej Nicości”, o zapłonięciu „jak nowe gwiazdy na pustce bez dna”¹⁵¹. Wyznacza tym samym horyzont eschatologiczny teologii Hyrkanii. Teologii umarłego Boga i ginącego człowieka.

¹⁵⁰ Św. Augustyn, *Państwo Boże*, przeł. ks. W. Kubicki, Antyk, Kęty 1998, s. 233.

¹⁵¹ Zob. S.I. Witkiewicz, *Mątwia, czyli Hyrkaniczny światopogląd*, op. cit., s. 460.

Ivan Dimitrijević

Podróbka królestwa. Kultura a wiara mesjańsko-eschatologiczna w myśli Sergia Quinzia

1.

Sergia Quinzia, „wierzącego, który pisze”¹, należałoby określić jako bezkompromisowego świadka niepokojów ubiegłego wieku. Nie sposób bowiem dokonać klasyfikacji jego dorobku przy użyciu zwyczajowych kategorii dyscyplinarno-kulturowych. Nie przynależy on ani do teologii, ani do filozofii, ani do egzegezy, ani do mistyki. Quinzio, jakkolwiek latami wykonywał typową pracę intelektualisty – czernił gazetowy papier – typowym intelektualistą nie był. Gdyby wielkie prorocstwo Nowego Testamentu z Apokalipsy Św. Jana nie zwieńczyło i nie zamknęło profetycznego ducha, można byłoby powiedzieć, że Quinzio przynależy do wspólnoty proroków hebrajsko-chrześcijańskiej tradycji. Ponieważ jednak, wraz z Ewangelią, wyczerpały się profetyczne perspektywy i wiemy już, co nas czeka – paruzja lub nicość – o Quinzio można jedynie powiedzieć, że był katolikiem, ale Kościół stanowczo go odrzucał. Był wierzący, lecz nie przemawiał do siebie podobnych a do sceptyków i wątpiących. Trwał w obrębie katolickiej tradycji swoich przodków, lecz nie z uwagi na jej wierność względem słowa Pańskiego, tylko dlatego, że „prorocy pozostawali wśród swego ludu Izraela, kochając go i cierpiąc jego winy”². Zablýsnał we włoskiej *république des savants* jako autor skandalicznej tezy o przegranej Boga w walce ze światem i jego księciem. Walka ta wciąż trwa, co oznacza, że zbawcze znaczenie Zmartwychwstania okazało się pónne, niezdolne nas ocalić.

W rozległym *Komentarzu do Pisma Świętego*, swoim najwybitniejszym dziele, Quinzio przyznaje, że czyta Biblię z tej samej pozycji, z jakiej czytali ją prorocy mający nadzieję na nadchodzące zbawienie:

¹ Por. S. Natoli, *Il crollo del mondo. Apocalisse ed escatologia*, Morcelliana, Brescia, 2009, s. 75.

² S. Quinzio, *Dalla gola del leone*, Adelphi, Milano 2013, s. 99.

każda prawdziwa interpretacja pogania dzień Pański, ponieważ każda prawdziwa interpretacja (a jest prawdziwa właśnie z tego powodu) rodzi się z desperacko gorącą nadzieją, że będzie tą, którą miłosierdzie i moc Boża ukoronują w jego królestwie jako *interpretacja*. Doskonałe odczytanie Pisma Świętego jest eschatologiczne.³

Jeśli Biblia to słowo Boże kończące się prorocstwem, a nie mityczna historia jednego spośród wielu ludów; jeśli każdy element tego słowa jest żywy, to oznacza, że w tym starożytnym tekście zapowiedziano również to, co się zdarzy w historii *post Christum*. Właśnie z tego powodu Biblia może każdemu wierzącemu wyjaśnić sens wydarzeń jemu współczesnych.

Sednem myśli Quinzia jest – trudna do obalenia – konstatacja, która brzmi: Pan nie dotrzymał mesjańsko-apokaliptycznej obietnicy. Przymknął, że świat skończy się szybko, jeszcze „w tym pokoleniu” (Mt 24, 34). Obietnica ta, jako zapowiedź zbliżającego się sądu, zmartwychwstania i królestwa, jest przecież centralnym przesłaniem nowej wiary. Jaki jest zatem skutek jej niedotrzymania? Sprawia, że słowo Boga nie jest jeszcze prawdą. Jest zaledwie przedmiotem potencjalnego urzeczywistnienia i trudnego zaufania. Quinzio przez całe swoje życie pisał, modląc się, aby ta centralna obietnica nowej wiary nareszcie została spełniona. Jeszcze w tym samym pokoleniu. Aby skandal zła trwającego w już-ocalonym-przez-Pana-świecie wreszcie dobiegł końca: „cmentarze, szpitale, więzienia, domy starców, fabryki, miejsca obrzydliwe, ohydne metropolie, wszystko to musi zostać zniszczone, jeśli zbawienie nastąpi”⁴.

Zsekularyzowana i autonomiczna kultura – dzieło człowieka nowoczesnego – która w religii widzi raczej stek zabobonów niż pierwotną przestrzeń myślenia (*Denkraum*)⁵, jest związana z nadzieją obudzoną dwa tysiące lat temu. Wówczas pewien człowiek umarł, aby ocalić świat. Kultura ta dąży do usunięcia naturalnego zła, a nawet do wyrugowania śmierci. Możliwość realizacji takiego celu upatruje w racjonalnie zorganizowanym ludzkim działaniu. Niezgoda na akceptację zła oraz chęć jego przekroczenia – oto spadek po wierze chrześcijańskiej, który przeniknął nowoczesność. Kultura nowoczesna dostrzega własną niemoc i własny brak sensu właśnie dlatego, że jeszcze można w niej odnaleźć ślady tęsknoty za zbawieniem. Na obraz i podobieństwo swojej genealogii chrześcijańskiej chce zbawiać życie. Z drugiej zaś strony, wierzący wciąż oczekuje zbawczej interwencji Pana i pokłada w niej nadzieję. Właśnie dlatego nie może zachować się inaczej, jak tylko

³ S. Quinzio, *Un commento alla Bibbia*, Adelphi, Milano 1991, s. 33.

⁴ S. Quinzio, *La croce e il nulla*, Adelphi, Milano 2006, s. 68. Por. idem, *Cristianesimo dell'inizio e della fine*, Adelphi, Milano 2014, s. 85: „Wszystkie modlitwy, które nie mają niczego wspólnego z królestwem, nie zasługują na nazwę modlitwa”.

⁵ Por. *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*, red. M. Tremml, S. Flach, P. Schneider, Wilhelm Fink Verlag, München 2014.

odrzuć wszystkie słowa i dzieła kultury, które mają za zadanie wyjaśnić, opowiedzieć i skrytykować, by ulepszyć i upiększyć życie społeczne, zamiast zerwać z nowoczesnym zaczarowanym i rozczarowanym kręgiem.

Świat nie stał się jeszcze – a sam z siebie stać się nie może – całością, o której można by mówić w sposób systematyczny. Dlatego też rozważania Quinzia na temat istoty kultury nowoczesnej i jej długu wobec mesjańskiej nadziei, którą żywiło pierwotne chrześcijaństwo, nie są pisane w stylu typowym dla eseju literackiego czy naukowego. Quinzio rozrzucił je w różnych miejscach i okresach swojej twórczości. Nie straciły one jednak przez to na spójności. Podtrzymuje je bowiem jedna myśl, utkwiona w każdym fragmencie napisanym przez włoskiego postproroka: dzieło i wiara człowieka – a więc również jego działania kulturowe – nie są w stanie wyeliminować zła ani przekształcić świata w raj. Nawet masowe nawrócenia – początek kultury chrześcijańskiej – pozostawiły świat w stanie niezmienionym. Nawet śmierć Jezusa nie zmieniła jego istoty. Nie przekształciła też życia na świecie. Stała się jedynie bazą dla nowej (światowej – *mondana*, powiedziałby Quinzio) kultury dominującej. Śmierć i zło nadal sprawują władzę nad człowiekiem i stworzeniem.

Quinzio opiera swoje refleksje na wierze, że nadzieja na zbawcze dzieło Boga nie jest mityczną i iluzoryczną pozostałością po dawniejszych, nieracjonalnych epokach. Nadzieja ta może wydawać się złudna i naiwna, jeśli patrzymy na nią przez pryzmat zsekularyzowanej nowoczesności⁶. Świat nasycony dobrobytem – celem nowoczesności – ale pozbawiony czułości i sprawiedliwości Boga, byłby ogrodem czysto ludzkim, bez nadziei na zmartwychwstanie i wieczną ucztę w towarzystwie Pana i naszych umarłych. Byłby światem doskonałym. Innymi słowy, gdyby nowoczesny człowiek rzeczywiście zrealizował własną wizję sprawiedliwości i nieśmiertelności, Ziemię zamieniłby w piekło. Królowałoby w nim kłamstwo fałszywego dobrobytu, fałszywego zdrowia, fałszywej sprawiedliwości, sztucznego życia bez śmierci, sztucznej pamięci. Piekło takie nie dlatego jest złe, że przypomina piekło dantejskie, ale dlatego, że udaje prawdziwe królestwo: jest jego podróbką, fałszywką; królestwem bez króla i bez zmartwychwstałych.

2.

Zbawienie, do którego dąży nowoczesna kultura, „dzieje się” w świecie i identyfikuje ze zbawieniem świata. Królestwo to nie jest niespodziewanym i nagłym wybuchem zbawienia zatrzymanego dwa tysiące lat temu. Jest stopniowym udoskonalaniem życia światowego. Antyeschatologiczna podstawa – ucieleśniona w nowoczesnej kulturze – jest dla tej kultury typowa.

⁶ Por. S. Quinzio, *I Vangeli della domenica*, Adelphi, Milano 1998, s. 63.

Eschatologii, według której królestwo to antyświat, a nie świat ocalony, od zawsze przeciwstawia się wiara, że działanie ludzkie – nieważne czy inspirowane pobudkami religijnymi, czy nie – doprowadza do zbawienia albo też je współtworzy.

Chrześcijański rodowód nowoczesności jest faktem. Wystarczy przypomnieć sobie lekcje Nietzschemu, Voegelina, Blumenberga lub sięgnąć do słów samych założycieli metody krytycznej i naukowej: Newtona, Kartezjusza, Hobbesa⁷. Teoretycy sekularyzacji spierają się co do oceny genealogicznego związku chrześcijańskich wieków z nowożytnością. Niektórzy, nie raz w ślad za wojującym oświeceniem, surowo potępiają ten rodowód. Uważają, że nowoczesność jeszcze nie zrealizowała własnego projektu emancypacyjnego, ponieważ nie wyzwoliła się ze swej przeszłości religijnej. Inni zaś chwalą tę proveniencję, mówiąc: nowoczesność nie tylko nie byłaby możliwa bez swojej chrześcijańskiej przeszłości, lecz jest wręcz udoskonaleniem – na planie społecznym – idei równości i wolności, o których czytamy w Ewangelii. Tak oto mamy do czynienia z radykalnym uspołecznieniem i „uświatowieniem” ewangelicznej zapowiedzi. *Mutatis mutandis*, przed nowoczesnymi myślicielami chrześcijańskimi otwierają się dwie perspektywy: nowoczesność można uznać albo za epokę ateistyczną negującą prawdę chrześcijańską, a wraz z nią społeczny ład sakralny panujący w średniowieczu, albo za realizację radykalnej wolności danej człowiekowi dzięki ofierze Jezusa⁸.

Propozycja Quinzia zdecydowanie różni się od tych schematycznie przedstawionych powyżej. Jego zdaniem tym, w czym są one od siebie rzeczywiście odmienne, jest rozumienie, co dla społeczeństwa lepsze: z jednej strony świat bez religii, zabobonów, zbędnych rytuałów, z drugiej świat, którym kieruje religijna moralność, głoszona w świątyniach. Quinzio widzi natomiast, że epoka średniowiecza, tak samo jak epoka nowożytna, bierze swój początek z wiary w królestwo; dostrzega zatem jej „chrystyczność”. Widzi jednak również jej deformację, „uświatowienie”, a zatem „antychrystyczność”, jako że możliwość każdej kultury tkwi w trwaniu świata. A trwa on, ponieważ obiecana paruzja jeszcze nie nastąpiła.

Kultura nowoczesna naśladuje, a jednocześnie wywraca na nice chrześcijański, biorący początek w wierze w królestwo projekt uwolnienia człowieka od jego naturalnej kondycji. Quinzio widzi zaś źródło idei autonomicznego życia bez śmierci, cierpienia, niesprawiedliwości, zła w niespełnionym powrocie Mesjasza: „nowoczesność to olbrzymia choroba, która wyrosła przez «nienastąpienie» wydarzenia eschatologicznego, choroba tragiczna,

⁷ Por. W.H. Swatos Jr., K.J. Christiano, *Secularization Theory: The Course of a Concept*, „Sociology of Religion” Autumn 1999 Vol. 60, No. 3, s. 209-228.

⁸ Por. D. Cayley, I. Illich, *The Rivers North of the Future: The Testament Of Ivan Illich as told to David Cayley*, Anansi Press, Toronto 2004.

ponieważ w jej skład wchodzi naturalne poddanie się cierpieniu i śmierci”⁹. Nie jesteśmy już w stanie przyjąć naturalnego ani społecznego zła: śmierci dorosłych i dzieci, starości, nędzy, wojen, choroby, niepłodności, trzęsień ziemi. Każda twarz zła jest pozbawiona sensu, nie działa w żaden sposób budująco. Znoszenie zła nie prowadzi natomiast do umacniania woli i ascetycznego przekroczenia świata. Rozum krytyczny, na którym opiera się kultura nowoczesna, każe nam je eliminować, osłabiać, a zarazem budować świat odporny na jego potęgę.

Można dokładnie określić moment historyczny, w którym naturalne oraz społeczne zło zaczęło się stawać absurdem w oczach rozumu. Moment, z którego bierze początek kulturowa, naukowa oraz techniczna próba neutralizacji zła. Zdarzyło się to wówczas, kiedy Mesjasz zbawił świat, znosząc jednocześnie grzech i śmierć. Po upływie wieków złudnego oczekiwania na spełnienie obietnicy eschatologicznej, w których grzech i śmierć wciąż nie traciły na sile, stało się zrozumiałe, że zarówno obietnica, jak i nadzieja na jej spełnienie przynależą do kategorii metafizycznych. Kultura nowożytna – nastawiona na działanie praktyczne – musi wpisywać przedmioty wiary w metafizykę. W przeciwnym razie nie jest zdolna wyjaśnić historii jako spójnej serii wydarzeń o doniosłym znaczeniu. Nie jest też w stanie usytuować samej siebie w jej wnętrzu ani opisać siebie jako epoki, której udało się przekroczyć średniowiecze i doprowadzić człowieka do naukowego zrozumienia świata.

Rozum nowoczesny krytykuje pasywny stosunek człowieka do rzeczywistości, jego bierność w oczekiwaniu na zbawienie. Angażuje się zatem w tworzenie warunków tożsamyh ze spełnioną obietnicą. Nie mieści się bowiem w granicach zdrowego rozsądku, aby akceptować w milczeniu bezsens świata i nie starać się go zmniejszyć, przekroczyć. Przekroczenie owo dokonuje się natomiast dzięki artefaktom, których autorem jest sam rozum: nauka, technika, instytucje polityczne. Tylko to, co sztuczne, kulturowe, może nam pozwolić przekroczyć naturalne zło. Pod tym względem rozum krytyczny jest w gruncie rzeczy rewolucyjny. Chęć działania rewolucyjnego, zmierzającego do osiągnięcia pełni szczęścia wszystkich ludzi na tym świecie – próba rozpoczęcia historii raz jeszcze, ale za to po raz ostatni – stała się możliwa dopiero w wyniku totalizującej nadziei chrześcijańskiej oraz wiekowego rozczarowania eschatologicznego. Wola rewolucji reaktywuje oczekiwanie królestwa na poziome społecznym. W kulturze postmodernistycznej natomiast dążenie do pełni szczęścia zostało zredukowane do szczęścia jednostki, do mojego prywatnego szczęścia, do zbawienia mojego zdrowia i mojego indywidualnego bezpieczeństwa. Jakkolwiek jednostka dąży jedynie do ocalenia własnego życia, do realizacji szczęścia pojmovanego

⁹ S. Quinzio, *La croce e il nulla*, op. cit., s. 211.

w sposób tak wąski, potrzebuje w tym celu społeczeństwa. Dążenie to jest ostatnim, bladym śladem ogromnej nadziei, która wprawdzie podbiła świat, ale go nie zwyciężyła.

Jedyna różnica między „chrześcijańskim średniowieczem” a „zsekularyzowaną nowoczesnością” polega na tym, że społeczny ład sakralny, podtrzymywany przez naukę Kościoła, został zastąpiony ładem techniczno-normatywnym opartym na rozumie naukowym i polityce. Można w tym dostrzec kolejne oddalanie się Boga, kolejną jego kenozę, która świadczy o bliskości apokalipsy. Chrześcijanin powinien jej pragnąć całym swoim sercem:

[...] z pewnością powody świadczące o wiarygodności królestwa Bożego i jego doskonałej sprawiedliwości są dziś dużo słabsze, dużo mniej zasadne niż te, które posiadali wierzący dwadzieścia wieków temu. Z pewnością królestwo jest dzisiaj dużo mniej możliwe niż wczoraj. Ale dzisiaj potrzebujemy go bardziej. Ponieważ rozczarowanie, które nastąpiło, czas, który minął, zapomnienie, które urosło, uczyniły udrękę bardziej rozgoryczoną, zmęczenie bardziej jałowym, chaos jeszcze bardziej absurdalnym. Dopiero teraz biedna istota może nawoływać zbawienia i królestwa, odczuwając to samo pragnienie, którego doświadcza Bóg.¹⁰

W *Komentarzu do Pisma Świętego* Quinzio podkreśla strukturalne podobieństwo zachodzące pomiędzy kulturą późnośredniowieczną a współczesną. Obecne warunki postmodernistyczne, naznaczone relatywistyczną mnogością interpretacji, podobne są do sytuacji późnego średniowiecza. Wówczas pluralizm egzegetyczny, teoretyczny, kulturowy oraz scholastyczny ukrywał jedynie prawdę o pękniętej absolutności fundamentu tego społeczeństwa. Podobnie dziś myśl naukowa nadwiera racjonalny fundament społeczeństwa nowożytnego¹¹. Człowiek współczesny zachowuje się, jakby całym rozumem wierzył w możliwość racjonalnego uporządkowania świata, mimo że już od dawna potrafi rozpoznać dialektykę każdego oświecenia. Nie może pokładać nadziei w rozumie, ponieważ jest to sprzeczne z zasadami racjonalnego myślenia. Nie może pokładać nadziei w wierze, ponieważ rozum udowodnił nieracjonalność życia opierającego się na biernym wyczekiwaniu cudu. Wiara jest niemożliwa, ponieważ naukowo nieuzasadniona i właśnie przez to bardziej konieczna niż kiedykolwiek wcześniej.

Historia dwudziestego wieku dowiodła, że opierając się na założeniach rozumu, nie można przekształcić świata w rajski ogród. Człowiek współczesny nie opracował jednak żadnego innego fundamentu. Uczepił się zatem prawd naukowych. Umożliwiają one przynajmniej postęp techniczny, wzrost dobrobytu, pokój społeczny, tolerancję czy prawa obywatelskie. Oznacza to, że z historycznego punktu widzenia zbawienie społeczne – przedostatnia

¹⁰ S. Quinzio, *Dalla gola del leone*, op. cit., s. 12.

¹¹ Por. S. Quinzio, *Un commento alla Bibbia*, op. cit., s. 15.

utopia, która poprzedza katastrofę, czyli, za Enzensbergerem, „nasza ostatnia utopia” – skazane jest na porażkę. Ludzie już zaczynają myśleć, że królestwo szczęścia stanowi cel nie do osiągnięcia. Nie mają jednak jeszcze odwagi zmierzyć się z tą prawdą i zerwać z „antychryścystyczną”, lecz prototypowo chrześcijańską nadzieją. Właśnie w tym desperackim geście uczipienia się nadziei Quinzio widzi ostatnią resztkę wiary: gdy nowożytność dobiegnie końca, żadna wiara nie będzie już możliwa, a przegrana Boga będzie ostateczna. Dopóki zaś świat i historia trwają, będzie istniało zło. O złu, podobnie zresztą jak o dobroci – jak mówi Wittgenstein – rozum może jedynie milczeć. Oto skandal świata, którego historia powstała na kanwie historii chrześcijaństwa.

3.

Prawda chrześcijańska nieuchronnie ulega deformacji, gdy tylko zaczyna oddziaływać społecznie i historycznie, gdy tylko nawiązuje kontakt ze światem. Zniekształcenie wiary mesjańsko-eschatologicznej odbyło się natychmiast. Pierwsze tego ślady napotykaemy w sprzecznościach nagromadzonych w listach apostołów, w których mowa o istocie królestwa.

Pierwsza wspólnota chrześcijańska musiała zmierzyć się z ważkim problemem śmiertelnej przegranej Chrystusa. Wiemy, w jaki sposób go zinterpretowała i rozwiązała. Odroczyła nadejście królestwa na tak długo, na ile nadzieja mogła się utrzymać przy życiu. Gdy tylko nadzieja całkiem zniknęła, istniała już nowa religia. Istniała też nowa instytucja. Obie gotowe zająć jej miejsce.¹²

Królestwo to stan ducha czy konkretna rzeczywistość? Ireneusz, pod koniec piątej księgi *Adversus haereses* (XXIII, 4) stwierdza, że interpretacja obietnic błogosławieństw Pana przekazana przez dawnych proroków w sensie cielesnym, a nie alegorycznym, pochodzi od ucznia apostoła Jana Polikarpa. Niemniej jednak pierwsze wątpliwości co do prawdziwości tej tezy znajdujemy już w pismach ojców postapostolskich, a nawet w niektórych listach samego Pawła. Królestwo bowiem nie nadeszło. Trzeba zatem było utrzymać wspólnoty chrześcijan w wierze w jego urzeczywistnienie. W tym samym czasie zaczynają się pierwsze zapożyczenia z ontologii greckiej. Oto chrześcijaństwo i kościół przyswajają dyskurs gardzący tym, co cielesne, biedne, tymczasowe. Gloryfikują zaś to, co ontologicznie absolutne i racjonalnie konieczne¹³.

¹² S. Quinzio, *Cristianesimo dell'inizio e della fine*, op. cit., s. 102.

¹³ Por. S. Quinzio, *Dalla gola del leone*, op. cit., s. 90. O zdolności dopasowywania się religii chrześcijańskiej do kontekstu kulturowego pisze, w sensie pozytywnym, E. Troeltsch, *Der Historismus und seine Überwindung*, Pan Verlag, Berlin 1924, s. 73-75.

Gdy królestwo Boże zniknęło z horyzontu chrześcijańskiego, otworzyła się droga wiodąca do wszelkiego niezrozumienia i wszelkiej zdrady. Ciężki aparat teologiczny, rytualny i administracyjny zajmuje miejsce, które pozostało puste w wyniku upadku nadziei Jezusa. Z dysput pierwszych wieków wyłania się Chrystus teologów, prawdziwy Bóg i prawdziwy człowiek. Prymitywny adopcjanizm zostaje zduszony. Monofizytyzm i monoteletyzm przegrywają. Zwycięża archetyp religijny przeniesiony ze świata hellenistycznego, w którym gęsta ciemność natur i osób – jednoczących i oddzielających się w tajemnicy – odczłowiecza Chrystusa kosmicznego, głowę ciała mistycznego, i „odbóstwia” Jezusa z Nazaretu, który znika jako taki.¹⁴

W średniowieczu zbawienie zostaje już całkiem uduchowione (poza nielicznymi, pobocznymi ruchami heretyckimi). Interpretuje się je jako rzeczywistość wewnętrzną, którą osiągnąć można jeszcze w tym życiu, dzięki przestrzeganiu dogmatów kościelnych oraz samodoskonaleniu duchowemu. Oznacza to, że świat uważa się za w gruncie rzeczy ocalony. Musi on być tylko doskonały. Apokalipsy św. Jana używa się jedynie po to, by zmuszać do przestrzegania dogmatów wiary. Wzbudza się nią strach przed skutkami herezji. Nie jest ona już prorocstwem, zapowiedzią szybkiego końca świata, którym Bóg wieńczy swoje słowo. Quinzio napisał: „Chrystus bez królestwa to chrześcijaństwo”¹⁵.

Uduchowienia wiary eschatologicznej, negującego fakt, że „ciało zostało obiecanie życie bez końca”¹⁶, nie należy uważać za złą drogę, którą obrały Kościół, tradycja czy chrześcijaństwo historyczne. Perspektywa Quinzia odrzuca każdą teodyceę, tak samo jak odbiera człowiekowi siłę do zniekształcenia woli Boga. Quinzio dostrzega w historii walkę o zbawienie, która się jeszcze nie zakończyła. Uduchowienie to tragedia samego Boga. Wynika z tego – koniecznej przecież – kenozy. Proces kenotyczny identyfikować można z oddalaniem się Boga od wierzących poprzez jego zaistnienie tylko w rzeczywistości wewnętrznej, jego stopniowe stawanie się pojęciem, abstrakcją, treścią kognitywną.

Gdy zaprzeczono zbawieniu rzeczywistych ciał i historii, zbawienie – siłą rzeczy – musiało się po prostu stać niewidoczne, duchowe, wewnętrzne. Grecja była gotowa nas pożreć. Ciało i historia musiały zostać zdeprecjonowane. Średniowieczni mistycy z trudem usprawiedliwiali porzucanie kontemplacji na rzecz pomocy niesionej głodnym i chorym. Chrześcijańska droga zamieniła się w drogę ascetyczną. Dopiero Luter zaczął cierpieć z powodu tego zawodu. Zatem, z historycznego punktu widzenia, chrześcijaństwo upadło nie dlatego, że opuściło ascezę, ale ponieważ ją dostrzegło (co nie oznacza, jak zauważa Kierkegaard, że opuszczenie jej jest samo w sobie lepsze).¹⁷

¹⁴ S. Quinzio, *Cristianesimo dell'inizio e della fine*, op. cit., s. 110.

¹⁵ S. Quinzio, *Cristianesimo dell'inizio e della fine*, op. cit., s. 102. Por. *La fede sepolta*, Adelphi, Milano 1997, s. 151-156.

¹⁶ S. Quinzio, *La sconfitta di Dio*, Adelphi, Milano, 1991, s. 26.

¹⁷ S. Quinzio, *Dalla gola del leone*, op. cit., s. 73.

Uduchowanie zbawienia, powodujące przekształcenie się królestwa w „Królestwo Niebieskie”, idzie w parze z przedstawianiem Boga w kategoriach czysto metafizycznych, odcieleśnionych. Bóg teologów to Bóg greckiej filozofii, całkowicie racjonalny, tak samo jak racjonalne jest całe stworzenie i historia. Tą ostatnią, pojmowaną jako historia zbawienia, Bóg opatrnościowo kieruje według własnej woli, w kierunku stopniowego urzeczywistnienia królestwa.

Po wiekach umniejszania ciała i tego, co materialne, doszło do reakcji, wraz z którą wkraczamy w nowożytność. To reakcja antymetafizyczna, antyteologiczna, konieczna i tragiczna. W centrum historii umiejscawia ona ponownie ciało. Obiecane mu było przecież zbawienie. Dzieje „pracują” teraz na rzecz szczęścia konkretnego człowieka w konkretnych materialnych warunkach społecznych. Zrozumiałym jest zatem, że taka reakcja nie mogła zaakceptować chrześcijaństwa zinstytucjonalizowanego, strażnika dawnego porządku metafizycznego.

Nowa kultura, jako spadkobierczyni chrześcijaństwa, zajmuje się biednymi, chorymi, uwięzionymi, szalonymi. Podaje przez to w wątpliwość cały przednowożytny ład społeczny i gwaranta tego ładu – Kościół. Kościół zatem, jako ład sakralny, w nowoczesności staje się sojusznikiem społeczeństwa zhierarchizowanego, ugruntowanego na metafizycznej, nieracjonalnej koncepcji świata. Staje się obrońcą mocarstw tradycyjnych, przeciwko którym występował w trakcie walk o inwestyturę. Zmienia się w jerozolimską świątynię – obiekt ataków Jezusa. To właśnie z tego konserwatywnego upolitycznienia Kościoła wywodzą się kolejne reakcje kulturowe, jak waleczny ateizm na przykład. Bycie wierzącym równa się kolejnej tragedii, kolejnemu poniżeniu, ponieważ utożsamia się z jedną „światową” opcją polityczną. Byliśmy przecież ostatnimi czasy świadkami chrześcijańskich nowożytnych aberracji: teologii śmierci Boga czy ruchu chrześcijan na rzecz socjalizmu¹⁸. Również te chrześcijańskie antykościelne i modernistyczne opcje są zrozumiałe. Choć bynajmniej nie oznaczają, że oczekiwanie na eschaton znów zajmuje centralne miejsce w życiu chrześcijanina. Wręcz przeciwnie. Skłaniają one jeszcze silniej każdego wierzącego do naprawiania świata, do eliminowania ubóstwa. A przecież jedynie Bóg może świat pocieszyć. Każdy powrót do korzeni, każde odnowienie tego, co skostniałe, skutkuje – paradoksalnie – umniejszaniem znaczenia królestwa, rozmnożeniem chaosu semantycznego. Antykościelny i antyhierarchiczny bunt, wraz z którym wyłania się nowoczesność, oznacza oddalenie się Boga, Jego historyczną przegraną, Jego krzyż. Krzyż Boga – oto czym jest świat, historia, kultura. Krzyż ten jest nieodwracalny. Nie został on wybrany w sposób wolny, ponieważ krzyż, który wybieramy sami, nie jest żadnym krzyżem: prawdziwy

¹⁸ Por. *ibidem*, s. 102.

krzyż, ten, który odnosi się do zła, musi być absurdalny i nieakceptowalny jak samo zło¹⁹. Krzyż ten jest profetyczną zapowiedzą zmartwychwstania. „Gdyby królestwo nie nadeszło, umarli nie tylko nie żyliby teraz, ale nie byłiby nigdy naprawdę żywi. Gdyby królestwo nie nadeszło, Boga nie tylko nie byłoby teraz. On nigdy by naprawdę nie istniał. Dzień przekształca również przeszłość”²⁰.

Racjonalizmowi teologii uduchowiającej zbawienie Quinzio przeciwstawia więc teologię krzyża, zgodnie z którą nie można być pewnym, że Bóg ostatecznie zbawi „małą resztę” wierzących (Iz 10, 26). Można w to jedynie wierzyć, modlić się i poprzez modlitwę zmuszać Boga, by nas zbawił. Jedyna pewność teologii krzyża brzmi: Bóg cierpi i potrzebuje naszej pomocy w znoszeniu historii.

4.

Z eschatologicznego punktu widzenia Bóg nie trzyma w swoich rękach biegu historii. Tylko Bóg teologów jest wszechmogący i wszystko to, co dzieje się na Ziemi, odbywa się zgodnie z Jego planem. Atrybut wszechmocy oznaczałby, że Bóg dopuszcza nasze cierpienie i śmierć i to, że na naszych oczach umierają i męczą się ci, których kochamy²¹. W takim podejściu zło byłoby zgodne z planem zbawienia. Istniałaby ciągłość na linii świat-raj.

Twierdzenie, że historia biegnie zgodnie z planem opatrnościowym, w którym wszystkim dysponuje Bóg, jest totalną negacją zbawienia. Ta negacja oznacza, że zbawienie jest tożsame z samą rzeczywistością świata. A zbawienie ma przecież wybawić właśnie ze świata: świat jest więc już królestwem, manifestacją doskonałości Bożej. Jakkolwiek jest to jeszcze manifestacja niepełna, to rośnie ona stopniowo, zgodnie z planem dobrowolnie wybranym przez Boga.²²

Kroczenie historii zgodnie z Bożą opatrnością oraz nieposzlakowane zwycięstwo dobra nad złem to idea możliwa do przyjęcia jedynie dlatego, że królestwo nie nadeszło. Idea ta zastępuje konieczność królestwa poprzez usprawiedliwienie odsunięcia paruzji w nieokreśloną przyszłość, poprzez uduchowienie zbawienia. Takie odroczenie jawi się rozumowi – wprawionemu w ruch przez jakikolwiek rodzaj wiary w zbawienie – jako racjonalne. W takiej wizji centrum historii zajmuje wydarzenie sprzed dwóch tysięcy

¹⁹ Por. *ibidem*, s. 140-141.

²⁰ *Ibidem*, s. 101.

²¹ Duży wpływ na rozmyślania Quinzia wywarła śmierć jego pierwszej żony Stefanii Barbareschi. Stefania umarła na chorobę nowotworową w roku 1970, cztery lata po narodzinach córki jej i Quinzia, Pii. Zob. P. Orłowska, *Sergio Quinzio: Chronologia życia*, „Kronos” 2015 nr 1, s. 45-58.

²² S. Quinzio, *Un commento alla Bibbia*, op. cit., s. 318.

lat, które pozostawiło świat niezmiennym. Centrum dziejów i życia wiążącego to przeszłość, która służy do rytualnego wspominania, a nie obiecana teraźniejszość zbawienia. Zgodnie z tą wizją historii zbawienia wystarczą precyzyjnie określone dogmaty, zadowolona z samej siebie teologia *gloriae*, liturgiczna pamięć o wydarzeniu zbawczym. Wówczas nie trzeba już zastanawiać się, dlaczego zbawienie, które nadeszło, nie zbawiło. „Eschatologia to religia teraźniejszości, natychmiastowości, w przeciwieństwie do kulturowych religii przeszłości, które – w sposób nieunikniony – stają się religiami przeszłości. Przeszłość i przyszłość to kategorie odległości, niepewności, nieokreśloności, nierealności”²³.

Właśnie z takiej koncepcji stosunków Boga i historii pochodzi nowoczesna idea postępu, stopniowego spełnienia celu, do którego zmierzają dzieje. Zgodnie z postępową wizją historii, nieistotne, czy opartej na uduchowionej wierze chrześcijańskiej czy na odrzucającym ją materializmie naukowym, Bóg jest już człowiekowi niepotrzebny. Kres Bożego dzieła zbawczego nastąpił wraz z ukrzyżowaniem i zmartwychwstaniem. Historię pojmujemy się zgodnie z zasadami ewolucjonizmu. W spokoju kroczy się w stronę królestwa, a:

[...] idea postępu, zgodnie z którą starożytne przekonania nigdy nie są prawdziwe, a te nowożytne tak; taka idea postępu, stanowiąca najbardziej typową i stałą konotację całej nowożytności, jest jedynie transpozycją – w ramach kategorii świata i rozumu – zapowiedzi hebrajsko-chrześcijańskiej o królestwie Bożym jako zbawczym celu historii.²⁴

Innymi słowy, nieważnie, czy tę wizję historii ucieleśnia zsekularyzowany świat nowożytny czy sam Kościół. Krzyż jest niczym. Niczego dla nas nie oznacza, nie ma żadnego sensu profetycznego zdolnego cokolwiek nam zakomunikować. Krzyż to przeszłość, symbol, abstrakcja, tradycja, wartość – kultura. Tak mówią o nim dzisiaj ci, którzy go bronią.

Quinzio przeciwstawia takiej wizji historii i Boga, który bierze w niej udział, inwolucyjną koncepcję historii. Odnalazł ją już w tekstach starożytnych proroków, Daniela i Izajasza. Co więc zajęło miejsce Królestwa? Nasz zwyczajny schemat interpretacji historycznej, według którego nowożytność to decydujący postęp w stosunku to innych epok, umożliwiony sekularyzacją kultury i oddzieleniem polityki od religii, który musi zostać odwrócony:

W średniowieczu doświadczyliśmy wolnego, podziemnego przenikania hebrajsko-chrześcijańskiej nadziei na ocalenie. U schyłku średniowiecza doszło do decydującego oddalenia pogaństwa, choć w Renesansie formy pogańskie przykryły to, co rzeczywiście stanowiło nowość zachowania. Nie należy tego wszystkiego rozumieć

²³ S. Quinzio, *Cristianesimo dell'inizio e della fine*, op. cit., s. 149.

²⁴ S. Quinzio, *Silenio di Dio. È ancora possibile credere?*, Il Saggiatore, Milano 2015, s. 94.

w sensie zbieżności świata nowożytnego z wiarą chrześcijańską, ale raczej następująco: świat nowożytny przesiąkają i określają instancje chrześcijańskie. Świat nowożytny – w porównaniu z poprzedzającym go światem średniowiecznym, który był formalnie chrześcijański, a jednocześnie oparty na dominujących kategoriach pogańskich – może być i jest antychrześcijański, „antychrystyczny”. Jednakże nigdy nie może się stać achrześcijański wbrew swej woli, o ile nie odstąpi całkowicie od swej historii, od zasad, na których jest zbudowany; o ile nie roztopi się w uniwersum kosmicznych religii, które praktykują nie-zachodnie ludy.

W tej linii historii również ateizm – zjawisko całkowicie nowożytne – wpisuje się w całości w tę wielką opowieść. Nie może z niej wyjść i osądzić jej z zewnątrz.²⁵

Historia to agonia nadziei. Stopniowe zniekształcanie zapowiedzi eschatologicznej; zamienianie jej w kulturę. Kościół odegrał tu rolę kluczową²⁶. Quinzio pisze:

Kościół albo kościoły zrobiły ze słowa Jezusa to, co świątynia jerozolimską zrobiła ze słowami Mojżesza i proroków: przekazały je, dokonując ich deformacji. Aż do punktu, w którym słowa te są nierozpoznawalne. W ten sposób kościoły wypełniły swą funkcję historyczną. My, nawet dziś – ale jutro już nie – odczuwamy, że słowo to jest inne względem wszystkich innych słów.²⁷

Kultura nowożytna, częściowo w reakcji na taką deformację prawdy chrześcijańskiej, a częściowo w odpowiedzi na konkretną zapowiedź konkretnego królestwa, dokończyła zniekształcenia słowa. Człowiek dzisiaj, zamiast czekać na dzień ostatni (jak czekali ludzie z pierwszych wspólnot chrześcijańskich) lub przynajmniej starać się przezwyciężyć świat dzięki ascezie, ukojony wiedzą, że już jesteśmy zbawieni (jak w średniowieczu) sam stara się zbudować raj, ogród Pański. Człowiek buduje zatem szpitale, szkoły, ubezpiecza, zapewnia, uspokaja. Ocala życie i ciało. Bieg historii zgadza się z prorocstwem: im bliżej królestwo, tym dalej („Od zawsze, w Biblii, krótkie czasy są znakami śmiertelnych, długich czasów”²⁸). Proroctwo odnosi się również do samego Kościoła: Kościół nigdy nie był tak słaby w porównaniu ze światowymi mocarstwami, nigdy nie był taki „moralny”, nigdy tak bardzo nie przypominał *Rex Judeorum*, nigdy nie był tak bliski Kazaniu na Górze, a jednocześnie nigdy tak mało nie zajmowała go eschatologia. Zamiast w niej, zanurza się z upodobaniem w problematykę społeczną, ekonomiczną, ekologiczną, w świat.

Zbawienie nie wynika ani z historii, ani z ludzkiego działania. Dlatego – co oczywiste – Quinzia bardziej niż losy ludzi interesuje sam Bóg.

²⁵ Ibidem, s. 93-94.

²⁶ Por. G. Ebeling, *Das Wesen des christlichen Glaubens*, Siebenstern Verlag, München – Hamburg 1967, s. 20.

²⁷ S. Quinzio, *Cristianesimo dell'inizio e della fine*, op. cit., s. 108.

²⁸ S. Quinzio, *Un commento alla Bibbia*, op. cit., s. 324.

Zajmowanie się historią oznacza bowiem zajmowanie się światem, kulturą, kultem. Im bardziej oddaleni jesteśmy od Boga i konieczności szybkiego zbawienia; im większy jest chaos i brak sensowności; im bardziej konkretność królestwa (złożonego z terytorium, króla i wspólnoty) staje się niepojęta, tym bardziej trzeba i m o ż n a wierzyć, że paruzja dokona się jeszcze w tym pokoleniu. Proroctwo głosi, że królestwo nadejdzie w ostatniej chwili, gdy jakkolwiek sens kulturowy nie będzie już możliwy. Tuż przed zniknięciem z ziemi wiary: „Czy Syn Człowieczy znajdzie wiarę na ziemi, gdy przyjdzie?” (Łk 18, 8).

5.

Zamiast królestwa dostaliśmy kulturę chrześcijańską. Kultura chrześcijańska, wraz z kulturą nowoczesną, w swoim dążeniu do zdominowania świata rozpowszechniła wiarę i nadzieję na natychmiastowe nadejście królestwa. Ukryła zarazem skandal zła, które wciąż trwa. Kultura wierzy w działanie na tym świecie. Wierzy, że człowiek może uczynić go lepszym. A przynajmniej zrozumieć. Wierzy, że to ona buduje warunki zbawienia. W ten sposób przytwierdza człowieka do świata i, mimowolnie, zastępuje królestwo, które nie nadeszło.

Żadna kultura nie jest w stanie zaakceptować faktu, że jej podstawą jest nadzieja na zmartwychwstanie, czyli na doskonałą sprawiedliwość królestwa, zdolną usunąć groźbę świata. Wiara ta rodzi się z niemożliwości zaakceptowania zła, z niemożliwości poddania się jego mocy. Jednakże kultura opiera się również na postulatcie nieuniknioności zła. Wnioskuje, że można je częściowo ukryć, stopniowo ograniczyć lub przed nim uciec: „ostatecznie kultura jest negacją istnienia zła, ponieważ zło, które można zaakceptować, nie jest złem”²⁹. Radykalizm wiary w królestwo staje się kompatybilny ze światem jedynie w swojej formie opróżnionej, jako metafora rzeczywistości duchowej.

Quinzio stwierdza stanowczo: „kultura to estetyczność”³⁰. Może jedynie upiększyć świat, ale nie dokona jego gruntownej zmiany. Kultura, poprzez upiększanie świata, zakrywa jego tragiczną istotę wynikającą z niedosłego zbawienia. Czyni ze świata zjawisko godne kontemplacji, poznania, artystycznego lub literackiego przedstawienia. Czyni go ciekawym. Wierzy w dobro, a nie w zbawienie. Kultura w swej nowoczesnej formie usprawiedliwia nawet samą siebie, stawiając znak równości między sobą a wydarzeniem eschatologicznym, na co wskazuje pojmowanie sztuki jako ostatniej religii,

²⁹ Ibidem, s. 601.

³⁰ S. Quinzio, *La croce e il nulla*, op. cit., s. 207.

a artyści jako ostatniego zbawiciela³¹. Człowiek dostrzegający w świecie miejsce coraz lepsze do życia, coraz ciekawsze, odnosi wrażenie, że królestwo nie jest już konieczne. Świat bowiem staje się coraz bardziej komfortowy i sprawiedliwy, podobny do królestwa. W tym sensie kultura jest podróbką królestwa. Oryginał jest już niepotrzebny, nie można go nawet odróżnić od fałszywki. Tylko proroctwo jest w stanie tę różnicę odgadnąć. A dzięki temu może wskazać funkcję kultury: jej konieczność na wzór konieczności świata, jej absolutność. Wartość kultury jest pozytywna, dopóki nie skonfrontujemy jej ze zbawieniem.

Kultura nie tylko nie zbawia, nie tylko jest podróbką królestwa. Jako siła starająca się uczynić świat sensownym, racjonalnym i sprawiedliwym, jest chytra jak Antychryst. Jest antychryścystyczna nie dlatego, że neguje istnienie Boga, ale dlatego, że upodabnia świat do królestwa i czyni zbawienie zbędnym. Pismo Święte głosi, że dominacja Antychrysta to *scimmia regnis*, panowanie „pokoju i bezpieczeństwa” (1 Ts 5, 3). Czas ostatni to czas dobrobytu, tolerancji, wolności, poznania dobra i zła. Inaczej nie byłby pokusą. Zbyt łatwy byłby wybór prawdziwego Logosu. Rozum by nam wystarczał. Nie potrzebowalibyśmy też żadnej wiary. Prawdziwa religia, ta eschatologiczna, zdaniem Quinzia jest antykulturowa³².

Jedynie dzieła kultury, które ujawniają marną tragiczność cierpienia, które stawiają człowieka wobec nicości siebie i świata, które ujawniają niemożność samozbawienia – na przykład takich wielkich Rosjan jak Dostojewski czy Różanow – mają jeszcze znaczenie. Zmuszają do tego, co niemożliwe, ponieważ są niezgodne z zasadami rozumu i religii pojętej jako ład sakralny. Każą modlić się o koniec świata, o koniec kościoła, o nadejście królestwa. Królestwo to wspólny płacz, to pocieszenie w smutku, o którym nie zapomnimy nawet po ocaleniu. „Zapytajcie tych, którzy cierpieli naprawdę: w gruncie rzeczy, nikt nie mógłby zgodzić się ze stwierdzeniem, że zapomnienie własnych cierpień idzie w parze ze zbawieniem własnego życia”³³.

Kultura stojąca po stronie królestwa, ta paradoksalna światowa negacja świata, ocala nasze cierpienia. Pamięta o złu i przez to przypomina Bogu, że musi nas jeszcze zbawić. Nie musi być chrześcijańska, nie musi głosić królestwa, ale musi wskazywać na tragiczne warunki życia zdominowanego przez zło i śmierć. Musi wzbudzać niezgodę na świat taki, jakim jest.

Zbawienie obiecano temu, kto odrzuca pocieszenie w postaci zapomnienia. Temu, kogo paraliżuje strach przed zapomnieniem. Kto boi się, że nie będzie wystarczająco

³¹ Por. M. Foucault, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France 1984*, red. F. Ewald, A. Fontana, F. Gros, Gallimard, Paris 2009, s. 172-175; L.M. Anderson, *German Expressionism and the Messianism of a Generation*, Brill, Amsterdam – New York 2001.

³² Por. S. Quinzio, *Cristianesimo dell'inizio e della fine*, op. cit., s. 43-45.

³³ S. Quinzio, *Dalla gola del leone*, op. cit., s. 159.

cierpiał. Z każdym dniem owa możliwość pamiętania, na której – jak mówi Talmud – opiera się zbawienie, staje się coraz bardziej wątpliwa.³⁴

Kultura to Mnemosyne. Jej córki niegdyś śpiewały o wielkich i wzniosłych czynach wybitnych ludzi. Zachęcały nas przez to do wzrastania w cnotcie. Dziś powinny ujmować nam cynizmu i czynić nas wrażliwszymi na absurdalność cierpienia, snując swą pieśń o niezłomności zła.

³⁴ S. Quinzio, *Un commento alla Bibbia*, op. cit., s. 726.

Michał Januskiewicz

Teologia ukryta albo kontr-kontrkultura. Na marginesie twórczości Michela Houellebecq

1. Teologia ukryta

W przypadku Michela Houellebecq ważniejsze niż to, co mówi, jest to, czego nie mówi wprost; a jeśli mówi, to z ostrożnością i niewiele. Problem, o którym mowa, dotyczy ukrytej refleksji religijnej, czy, mówiąc językiem Agaty Bielik-Robson, kryptoteologii¹, wolę jednak posługiwać się pojęciem teologii ukrytej, która pozostaje w nierozdzielalnym związku z pojęciem *deus absconditus* – „Bóg ukryty” – choć nie są to synonimy. Pojęcie Boga ukrytego odnosi się do sposobu Jego przejawiania się w świecie (czy raczej nieprzejawiania, skrywania w świecie czy wręcz uciekania od świata, jak dzieje się w przypadku *deus otiosus*), podczas gdy pojęcie teologii ukrytej należy raczej do porządku dyskursu, sposobu ujmowania rzeczy, gdzie odniesienie do Boga czy, szerzej, religii i duchowości dokonuje się poprzez skrywanie, przemilczenie oraz konstruowanie aluzji i metafor (do których przynależć będzie także właściwa twórczości Houellebecq ironia), z zasady uniemożliwiających jednoznaczność i uchwycenie ostateczności czy obiektywności sensu.

Twórczość francuskiego pisarza nie opiera się na eksperymencie formalnym. Sam autor przyznaje, że podlega oddziaływaniu poetyk realizmu i romantyzmu. Mimo to jest to twórczość kontrowersyjna i budząca żywe dyskusje. Powodem okazuje się wielość możliwych i skrajnych zarazem jej odczytań, na co wskazuje fakt, że do Houellebecq przyznaje się chętnie zarówno lewicowo, jak i prawicowo nastawiona publiczność literacka i krytyka (pojęć „lewicowy” i „prawicowy” używam w szerokim, niekoniecznie politycznym sensie). Odbiorcy lewicowi dostrzegają w jego twórczości zamysł emancypacyjny, który ujawnia nieuchronną drogę człowieka do wolności, równości i pełni autonomicznej oraz trudności (przewyciężane), które

¹ Zob. A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Universitas, Kraków 2008.

z tą drogą się wiąże. Odbiorcy prawicowi, niekoniecznie konserwatyści, raczej komunitaryści, chcą odczytywać tę twórczość raczej w duchu fatalistycznym. Dostrzegają fiasko projektu emancypacyjnego, który, przyjmując w punkcie wyjścia postawę radykalnie antropocentryczną, rozumianą w duchu Protagorasowej zasady *homo mensura*, doprowadził ostatecznie do kresu człowieczeństwa oraz kryzysu albo nawet śmierci sensu. Nie ukrywam, że bliższa jest mi ta druga interpretacja. Nie chciałbym jednak opatrywać twórczości Houellebecqa mianem nihilistycznej, choć od kontekstu nihilizmu uwolnić się trudno². Pisarz nie proponuje żadnego nihilizmu aktywnego (destrukcyjnego), raczej diagnozuje pewien nihilistyczny moment, w którym znalazł się człowiek, po to, by rozwinąć literacko jego możliwe implikacje. Mówiąc jeszcze inaczej: jeżeli ktoś ma potrzebę nazwać Houellebecqa nihilistą, to może zrobić to jedynie w takim sensie, w jakim bycie nihilistą jest szczególną i przekonującą formą moralizmu³.

Kontrowersje związane z twórczością Houellebecqa dotyczą między innymi rozbieżności interpretacyjnych wynikających z uprzywilejowania któregoś z poziomów instancji nadawczych utworu. Aby dotrzeć do przesłania tej twórczości, musimy cały czas mieć świadomość zhierarchizowania semantycznego poszczególnych poziomów wypowiedzi: bohaterów, narratora, wreszcie nadawcy utworu. Należy więc uważać, by sensu utworu nie utożsamiać pochopnie z wypowiedziami i myśleniem któregoś z bohaterów. Tym bardziej że powieści Houellebecqa polifonicznie konfrontują różne sposoby myślenia o świecie poszczególnych bohaterów. Dodatkową komplikację stanowi to, że przesłania twórczości pisarza nie daje się bez reszty utożsamiać z mową narratora (jak w *Cząstkach elementarnych*) czy kilku narratorów (jak w *Możliwości wyspy*). W tej sytuacji przesłania twórczości Houellebecqa poszukiwać należy w odniesieniu do tego poziomu komunikacyjnego tekstu, który właściwie nie jest zwerbalizowany i okazuje się domeną interpretacji transakcyjnej. Mam na myśli nadawcę utworu, zwanego też autorem wewnętrznym (nie mylić z autorem empirycznym), który jest funkcją analiz i interpretacji rozmaitych poziomów komunikacyjnych dzieła. Można więc powiedzieć, że ponieważ poziom nadawcy utworu jest najmniej zwerbalizowany, najmniej wyeksplikowany, docieranie do sensu dzieła na drodze interpretacji musi prowadzić do nieuchronnego konfliktu interpretacji, co nie jest równoznaczne z fiaskiem badawczym i opowiedzeniem się po stronie jakiegoś relatywizmu interpretacyjnego.

² Na ten temat zob. A. Zawadzki, *Po jasnej stronie nihilizmu. Vattimo i Baudrillard*, [w:] *Nihilizm i nowoczesność*, red. E. Partyga, M. Januszkiewicz, Errata, Warszawa 2012; idem, *Dygresja: Vattimo, Baudrillard, Houellebecq*, [w:] idem, *Obraz i ślad*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.

³ O tej kwestii piszę szerzej w swojej książce *Horyzonty nihilizmu: Gombrowicz, Borowski, Różewicz*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2009.

Spróbuję pokazać, że jednym z istotnych sensów twórczości Houellebecq'a, a przynajmniej dwóch najbardziej interesujących mnie powieści – *Cząstki elementarnych* i *Możliwości wyspy* – jest swego rodzaju kryptoteologia. Chciałbym zarazem podkreślić, że w niniejszym szkicu interesować mnie będzie właśnie kryptoteologiczna perspektywa, dlatego kwestie moralne pojawiają się jedynie jako konsekwencja czy suplement tej perspektywy. W związku z twórczością pisarza nie zamierzam także podejmować kwestii, czy Bóg istnieje, czy nie; nie zamierzam też rozważać pytań o światopogląd pisarza – w jakiej mierze nie jest, a w jakiej jest religijny. Pierwsze zagadnienie ma charakter ontologiczny, znajduje się więc poza możliwościami rozstrzygnięcia na gruncie dyskursu filozoficzno-literackiego czy hermeneutycznego; drugie ma z kolei charakter biograficzny, dlatego także znajduje się poza kompetencjami teorii i filozofii literatury. Ukryta teologia wyłonić się może dopiero ze swego rodzaju transakcji, dialogu między tekstami i interpretacją. A ponieważ mowa tu o interpretacji dialogicznej, to trudno będzie rościć sobie pretensje do jedynie słusznych, jednoznacznych i ostatecznych odpowiedzi.

Wypada zacząć od pytania: co właściwie należy rozumieć przez teologię ukrytą? Pojęcia tego używam w szerokim znaczeniu i bez ścisłego związku z jakąś teologią sformułowaną, na przykład katolicką. Mam na myśli raczej pewien typ dyskursu, sposób mówienia o świecie, jaki pojawił się w związku z nowoczesną i późnonowoczesną formacją kulturową, której charakter wyznaczyły zjawiska takie jak nihilizm (tu pojmowany jedynie w kategoriach diagnozy postawionej jeszcze przez Nietzschego, głoszącego, że wszystkie wartości najwyższe zdewaluowały się⁴) i sekularyzacja. W największym skrócie: problemy takie jak istnienie Boga czy religijne doświadczenie utraciły swoją ważność i nie są w związku z tym żadnymi dobrami praktycznymi ani pożądanymi. Wśród głoszących to przekonanie są i tacy (na przykład Dawkins), którzy sądzą, że religijne odnoszenie się do świata nie tylko nie przynosi żadnego pożytku, ale jest też niebezpieczne dla życia społecznego. To pogląd skrajny. Tymczasem teologia ukryta pojawia się na gruncie nihilistyczno-sekularnej nowoczesności jako pogląd, który, nie przecząc procesowi sekularyzacji kultury, głosi, że nie istnieje społeczeństwo mogące się ostać bez religii, choćby ta znajdowała się w ukrytej, szczątkowej czy nawet widmowej formie. Czy jednak zasadne jest używanie pojęcia teologii? I co to pojęcie miałoby oznaczać, jeśli zostanie wyjęte z kontekstu rozmaitych teologii sformułowanych? W tym miejscu zgadzam się z rozpoznaniem przywoływanego przez Agatę Bielik-Robson teologa protestanckiego Clayтона Crocketta: „teologią jest wszystko to, co dotyczy naszych

⁴ F. Nietzsche, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*, tłum. S. Frycz, K. Drzewiecki, „Zielona Sowa”, Kraków 2003, s. 11.

ostatecznych trosk, czyli porusza podstawową kwestię naszego «być albo nie być»⁵. Tak rozumiana teologia wyznacza ramy doświadczenia religijnego człowieka, które możemy uznać za uniwersalne, bo pozostające także poza ramami konkretnie istniejących religii czy rytuałów religijnych. Owym doświadczeniem jest – znów odwołam się do Bielik-Robson – doświadczenie negatywności⁶. Zdaje ono sprawę z poczucia braku, niepełności i niewystarczalności świata, a nawet niezgody nań i prowadzi do poszukiwań tego, co „inaczej”, „gdzie indziej”, „pełniej”. Rzecz jasna poszukiwania te mogą podążać rozmaitymi drogami, nie tylko *stricte* religijną, lecz także tymi, które docierają do jakiejś utopii, radykalnej przemiany społecznej. Przykładem tych dróg są na przykład ideologie czy quasi-religijny scjentyzm. Jeśli więc w ten sposób rozumieć pojęcie teologii, to z całą pewnością okazuje się ono kategorią właściwą do odczytywania twórczości Houellebecqa. Gdyby wstępnie i najogólniej zarysować obszar teologicznych zagadnień pojawiających się w jego twórczości, to dotyczyłyby one kwestii następujących: czy świat jest dla nas? Co w ogóle łączy nas ze światem? Czy człowiek i społeczeństwo mogą przetrwać bez religii? Czy miłość istnieje, a jeśli tak, to czym właściwie jest i jak ją rozpoznać? Skoro jesteśmy tacy wyemancypowani, wolni, autonomiczni i oddani rozkoszom, to dlaczego rośnie popyt na antydepresanty? Dlaczego zgodziliśmy się, by ramy naszego życia wyznaczała zgoda na aborcję, eutanazję i samobójstwo? Słowem: jak to się stało, że w świecie wszelakich technicznych udogodnień i codziennego luksusu jesteśmy nieszczęśliwi? Czy brak, którego doświadczamy, możemy usunąć, a jeśli tak, to jaki sposób?

Jeśli taki jest krąg teologicznych pytań stawianych przez francuskiego pisarza, to należałoby zapytać, dlaczego można tu mówić o teologii ukrytej? Dlatego, że postawione wyżej pytania mogą się pojawić w całej ostrości dopiero w kontekście interpretacji, która będzie stanowić odpowiedź na eksperyment przeprowadzany przez Houellebecqa. Proponuje on nam literacki model świata, w którym na pozór w tym, co tematyzowane, eksplikowane, nie ma miejsca na takie pytania, a jeśli nawet się one pojawiają, to okazują się bezzasadne bądź rozwiązywalne metodami zaczerpniętymi z nauk przyrodniczych. Innymi słowy: Houellebecq pokazuje nam świat, w którym dla Boga nie ma już miejsca, świat bez-bożny. W tym sensie wydaje się, że pisarz wpisuje się w tradycję pisarstwa Fiodora Dostojewskiego, który stawiał podobny problem: co stanie się ze światem, jeżeli usuniemy zeń Boga? Rosyjski pisarz nie miał wątpliwości, że na to pytanie odpowiedzią może być wyłącznie nihilizm, który kulminuje w radykalnym leseferyzmie i samowoli ludzkiej: „Jeżeli Boga nie ma, to wszystko wolno”.

⁵ Cyt. za: A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie...*, op. cit., s. 9.

⁶ Ibidem, s. 10-15.

2. Kontrkultura jako odpowiedź na alienację nowoczesności

Jeżeli chcemy zrozumieć Houellebecqowski projekt teologii ukrytej, musimy zwrócić uwagę na to, co sprawia, że jest on w ogóle zagadnieniem godnym uwagi. Jest to, jak może się wydawać, propozycja wyprowadzenia wniosków z dwóch istotnych momentów kultury nowoczesnej: po pierwsze, z jej alienującego wymiaru, który prowadzi do kryzysu człowieka zachodniego; po drugie, z reakcji na doświadczenie alienacji, jaką była kontrkultura. Nowoczesność to, jak wiemy, formacja kulturowa, która wyłoniła się jako odczarowanie świata, racjonalizacja (jak widział to Weber), nihilistyczna dewaluacja tego, co uznawane było za wartości najwyższe (diagnoza Nietzschego), czy desakralizacja (jak zauważał Marks). To czas, w którym swoje panowanie ogłosił naukowy światopogląd, usiłujący wyrugować religijne doświadczenie świata (choć scjentyzm sam był w gruncie rzeczy formą religii czy ideologii) oraz techniczno-kalkulacyjny stosunek do bytu. W tej atmosferze człowiek coraz częściej doświadcza jednak ambiwalencji: czy jest panem bytu, podmiotem pod-stawiającym i do-stawiającym sobie świat jako przedmiot w coraz mocniejszych gestach reifikacji? Czy może na odwrót: sam staje się rzeczą, kółkiem w maszynie nowoczesnej techniki i kapitalizmu? Pojęcie tożsamości stało się problematyczne, niejasne i labilne. Te wątpliwości i niepokoje podtrzymywały także osiągnięcia naukowo-techniczne, Freudowska psychoanaliza i tak dalej. W związku z sytuacją kryzysową, w której znalazł się wówczas człowiek Zachodu, Emmanuel Mounier, ojciec personalizmu, mówi o zagrożeniach związanych z możliwymi dwiema alienacjami człowieka: alienacją Narcyza i alienacją Herkulesa. Pierwsza wyraża się w coraz większym wysubtelnianiu się ludzkiej samoświadomości, która, odwołując się do tego, co duchowe, w istocie pogrąża się w subiektywizmie, bierności i dekadencji. Druga alienacja ma przeciwny charakter. Dochodzi w niej do głosu materialistyczny stosunek do świata, zagubienie wśród rzeczy, automatyzm i dehumanizacja. Jak zauważa filozof: „Narcyz jest wewnątrz trawiony przez chorobę pięknoduchów i zatruwa go jego własne spojrzenie na siebie. Ale Herkules jest z zewnątrz trawiony przez własne sukcesy, spala się cały w ogniu swoich zwycięstw”⁷.

Jeżeli nowoczesność pojmować jako nieusuwalny konflikt między subiektywistycznym idealizmem i materializmem, to jednak trzeba przyznać, że szala w tym konflikcie od początku przechylała się na rzecz materialistyczno-technologicznego stosunku do bytu, natomiast postawy subiektywistyczno-idealistyczne stanowiły powtarzający się co czas jakiś kontrpunkt (filozofia życia, modernizm w sztuce i obyczajowości końca wieku,

⁷ E. Mounier, *Co to jest personalizm? oraz wybór innych prac*, wyb. i red. A. Krasieński, Znak, Kraków 1960, s. 207.

egzystencjalizm, ruch beatników) potwierdzający jedynie, kto jest zwycięzcą w grze. Taki kontrapunkt stanowiła też kontrkultura, zespół rozmaitych (od umiarkowanych po radykalne) działań i przekonań mających znaczący wpływ na charakter kultury Zachodu od końca lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku. Nie można chyba zgodzić się z Bellem, dla którego kontrkultura była jedynie zjawiskiem wtórnym i mało znaczącym w stosunku do artystyczno-obyczajowych eksperymentów modernizmu⁸. I mimo że przedsięwzięcie to okazało się fiaskiem i że zostało wchłonięte przez wciąż głodnego lewiatana kapitalizmu i wolnego rynku, to jednak pozostawiło w kulturze niezatarte ślady i skutki. Można wręcz powiedzieć, że kontrkultura ostatecznie uczyniła świat wolnego rynku jeszcze bardziej nienasyconym. W konsekwencji nie przyczyniła się do zniesienia obu groźnych alienacji, ale w szczególny sposób zmieszała je ze sobą, tworząc prawdziwą mieszaninę wybuchową.

W zjawisku kontrkultury nie sposób nie dostrzec konstytuującego go impulsu moralnego. Kontrkultura opowiedziała się więc przeciwko alienacji Herkulesa. Zgłosiła sprzeciw wobec racjonalizacji, techniki i kalkulacji jako przyzmatu, przez który należy widzieć świat człowieka. Ideolog ruchu, Herbert Marcuse, dostrzegł więc we współczesnej ekonomii i technice nowe wcielenie totalitaryzmu, którego celem jest manipulowanie człowiekiem i pozbawienie go autentyczności. Człowiek nie jest już wolny ani nie może być sobą⁹. Marcusemu wtóruje Guy Debord, mówiąc o „społeczeństwie spektaklu”, w którym życie społeczne opanowane zostało przez towar i konsumpcję, a życie prawdziwe przerodziło się w kontrolowaną przez rynek fikcję, gdzie „mieć” ostatecznie wyparło „być”¹⁰. Kontrkultura sprzeciwiła się reifikacji stosunków międzyludzkich, a także kontynuowała podjętą przez dziewiętnastowieczny modernizm walkę z moralnością mieszczańską, w której także dostrzegała przyczyny utraty autentycznych międzyludzkich więzi i autentyczności jako pewnego ideału etycznego obecnego w kulturze Zachodu przynajmniej od Jeana-Jacques’a Rousseau i romantyków (Herder, Schiller). Podobnie jak w dziewiętnastowiecznym modernizmie, kontrkultura podejmowała krytykę religii i kościołów pojmowanych w sposób instytucjonalny jako form zmurszałych, nieautentycznych, układających się do tego ze światem władzy i rynku. Krytyka była prowadzona nie w imię ateizmu, lecz duchowości właśnie, na nowo wszakże zdefiniowanej, bardziej autentycznej, osobistej, wolnej. Doświadczenie religijne (określane mianem

⁸ Zob. D. Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, PWN, Warszawa 1998 [zwłaszcza część pierwsza książki].

⁹ Zob. H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy*, tłum. W. Gromczyński, PWN, Warszawa 1991; A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, PIW, Warszawa 1975.

¹⁰ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006.

New Age) zaczęło odtąd przyjmować formy eklektyczne: elementy chrześcijańskie wydawały się odgrywać mniejszą rolę niż wpływy czerpane z duchowości innych kultur, przede wszystkim Dalekiego Wschodu. Filozoficznie z kolei kontrkultura zdawała się mieszanką wybranych poglądów oświeceniowych (wolność, równość, braterstwo) i sentymentalno-romantycznych (autentyczność, natura, uczucie).

3. Kontr-kontrkultura

Nie miejsce tu na dokonywanie ocen dotyczących dokonań i porażek ruchu. Sprawa domagałaby się niezależnego omówienia. Wystarczy, że zdamy sobie sprawę z wielowymiarowości kontrkultury (w jej obrębie działały rozmaite ugrupowania od umiarkowanych po radykalne, od kwestionujących niektóre przejawy kultury zastanej po te, które kwestionowały kulturę jako całość, od ugrupowań pacyfistycznych po terrorystyczne). Aby ocenić kontrkulturę jako całość należałoby wyodrębnić i scharakteryzować jej działalność na gruncie tak różnych obszarów jak polityka, kwestie społeczne i sztuka (zasadniczo za niekwestionowane uznaje się zasługi kontrkultury dla muzyki rockowej). To wszystko nie stanowi jednak przedmiotu moich zainteresowań. Interesuje mnie bowiem raczej sposób, w jaki z pojęciem kontrkultury mierzy się w swoich powieściach Michel Houellebecq. To kwestia kluczowa dla sformułowania najistotniejszego dla mnie problemu – teologii ukrytej.

Stosunek pisarza do kontrkultury naznaczony jest pewną ambiwalencją, która wynika z samej struktury utworów. Bohaterowie *Cząstek elementarnych* (1998)¹¹ i *Możliwości wyspy* (2005)¹² sami bowiem przynależą do świata skonstruowanego w dużej mierze przez kontrkulturę. Mało tego, uczestniczą też w rozmaitych formach działań tego ruchu. Z drugiej strony poszukują dystansu wobec tego świata, który okazuje się możliwy w narracji przebiegającej w formie trzecioosobowej albo budowanej z perspektywy czasu późniejszego wobec dziejących się zdarzeń (choć bywa i tak, że narracja towarzyszy wydarzeniom i bohaterom w formie narracji personalnej), albo wreszcie – jak dzieje się w *Możliwości wyspy* – narracja Daniela I komentowana jest przez jego sklonowanego następcę – Daniela 25.

Houellebecq dopuszcza (w wypowiedzi jednego z epizodycznych bohaterów *Cząstek elementarnych*) przekonanie, że w swym podstawowym odruchu kontrkultura (zwłaszcza w wymiarze New Age) usiłowała zerwać z ciemną stroną nowoczesności, związaną z immoralizmem, indywidualizmem, liberalizmem i tendencjami aspołecznymi; że w gruncie rzeczy dowodziła

¹¹ M. Houellebecq, *Cząstki elementarne*, tłum. A. Daniłowicz-Grudzińska, W.A.B, Warszawa 2011.

¹² M. Houellebecq, *Możliwość wyspy*, tłum. E. Wieleżyńska, W.A.B, Warszawa 2011.

jedynie tezy, że społeczeństwo nie może istnieć bez religii¹³. Pisarz pokazuje jednak, że kontrkultura nie mogła spełnić nadziei, jaką niektórzy w niej pokładali. W gruncie rzeczy okazała się szczególną postacią alienacji Narcyza, a wkrótce także – przedziwnym i groźnym połączeniem obu typów alienacji, o których mówi Mounier. W kulturze Zachodu walkę między światem materialistycznym a duchowym postrzegano dotąd jako konflikt dwóch paradygmatów: antropologii materialistycznej i antropologii chrześcijańskiej. Spór ten, zdaniem Houellebecqa (co wyłożył w *Cząstkach elementarnych*), toczy się o wartości, spośród których wyróżnione jest samo życie. Graniczny punkt życia i zarazem sporu stanowi dyskusja na temat aborcji i eutanazji. Przypadek ruchu New Age, który wypiera paradygmat chrześcijański, dowodzi wszakże znaczącego przesunięcia wartości. Wartości związane z tradycyjną moralnością (na przykład uczucia, sprawiedliwość, litość) zostają uznane za świadectwa mieszczańskiej hipokryzji. Jedynymi wartościami, o które warto i należy zabiegać, okazują się wolność (rozumiana jako pełna autonomia jednostki), równość czy zdrowie. „Respektowanie praw jednostki, a nie norm społecznych” to podstawowa platforma zgody rozmaitych nurtów kontrkulturowych¹⁴.

W centrum swojej krytyki sytuuje pisarz we wszystkich swoich powieściach kult młodości i ciała. Zjawisko to świadczy nie tylko o konieczności nowego porządkowania kultury, jak uczyniła to swojego czasu Margaret Mead, analizując prefiguratywny typ nabywania kultury, w której główną rolę zaczęli odgrywać ludzie młodzi, nastawieni przede wszystkim na przyszłość¹⁵. Houellebecqowi chodzi o coś więcej, mianowicie o implikacje moralne kultu młodości i cielesności.

Należałoby zacząć od tego, że kult młodości i ciała okazał się zgubny dla kontrkultury już w jej zarodku. Stało się tak dlatego, że kult ów całkowicie poparł świat kapitalizmu, przeciw któremu kontrkultura występowała – przecież głównym odbiorcą wolnego rynku stał się człowiek młody. Okazało się też, że również inne wartości kontrkultury (jak wolność, autentyczność) dają się znakomicie skomercjalizować i można na nich zrobić dobry interes.

Poza tym kult ciała i młodości każe postawić pod znakiem zapytania problem starości. Daniell nie ma wątpliwości, że zjawisko typowe dla nowoczesności, jakim jest pragnienie ludzi młodych, by pozbyć się starszych, gdyż są słabi, oznacza nic innego, jak tylko cywilizacyjny regres¹⁶. Bohater brutalnie zauważa:

¹³ M. Houellebecq, *Cząstki elementarne*, op. cit., s. 357-358.

¹⁴ Ibidem, s. 242.

¹⁵ Zob. Marian Golka, *Socjologia kultury*, Scholar, Warszawa 2007, s. 82-84.

¹⁶ M. Houellebecq, *Możliwość wyspy*, op. cit., s. 203.

Starzy ludzie nie tylko nie mają już prawa się pieprzyć [...], ale nie mają prawa do buntu przeciwko światu, który przecież nieustannie ich miażdży, czyniąc z nich bezbronne ofiary przemocy młodocianych przestępców, zanim ich na dobre zamyka w podłych hospicjach, gdzie są upokarzani i maltretowani przez bezmózgich pielęgniarzy; i pomimo tego wszystkiego bunt jest im zabroniony, bunt również – podobnie jak seks, przyjemność i miłość – wydaje się zarezerwowany dla młodych i nie mieć żadnego możliwego uzasadnienia poza nimi, wszelka sprawa, jaka nie działa w interesie młodych, jest z góry uznana za niewartą zachodu, krótko mówiąc, staruchy są pod każdym względem traktowane jako odpady, którym przyznaje się co najwyżej marne przeżycie, warunkowe i coraz ściślej ograniczane.¹⁷

Wreszcie kult młodości naznaczony jest swego rodzaju aporią, prowadzić musi bowiem nieuchronnie do nienawiści wobec samych siebie, a to dlatego, że wszyscy się starzejemy¹⁸. Daniel I zauważa: „Ludzie coraz bardziej będą chcieli być wolni, nieodpowiedzialni i uganiać się za rozkoszą; będą chcieli żyć tak, jak dziś żyją d z i e c i a k i, a kiedy poczują już ciężar wieku i prowadzenie walki stanie się niemożliwe, skończą ze sobą”¹⁹.

Z podobną krytyką spotyka się zjawisko wyzwolenia seksualnego. Wszystkie powieści Houellebecqa przepojone są erotyzmem czy nawet pornografią (wydaje się, że nie wszystkie te obrazy są uzasadnione, to już jednak inny problem). Kontrowersyjny czy ambiwalentny stosunek do spraw seksualnych w twórczości francuskiego pisarza dotyczy tego, że wszelkie formy obyczajowości seksualnej, włącznie z nietypowymi, przenoszą nas w świat radości i piękna, o ile są zbudowane na miłości. Pisarz nie należy jednak do tanich moralistów. W świecie jego powieści miłość występuje już tylko w stadium zaniku i przychodzi z reguły poniewczasie – gdy na wszystko jest już za późno. Dlatego też sceny erotyczne kreślone przez autora *Cząstek elementarnych* ociekają wulgarnością i budzą obrzydzenie. Pisarz nie może powstrzymać się przed krytycznym i ostrym komentarzem: idea wyzwolenia seksualnego, którą przedstawiano jako „realizację marzenia o wspólnocie”, to czysta hipokryzja. W istocie chodziło

[...] o przekroczenie kolejnego progu w rozwoju indywidualizmu. Wdzięczne słowo «stadło» uzmysławia nam, że para i rodzina stanowią ostatnią wysepkę pierwotnej wspólnoty w łonie liberalnego społeczeństwa. Wyzwolenie seksualne zniszczyło ostatnie wspólnoty, które oddzielały jednostkę od rynku. Proces owej destrukcji trwa do dziś.²⁰

Niemal identycznie kwestie te ujmuje inny krytyk kontrkultury, Allan Bloom, który w rodzinie dostrzega możliwość pośredniczenia między

¹⁷ Ibidem, s. 204-205.

¹⁸ M. Houellebecq, *Cząstki elementarne*, op. cit., s. 119.

¹⁹ M. Houellebecq, *Możliwość wyspy*, op. cit., s. 395.

²⁰ M. Houellebecq, *Cząstki elementarne*, op. cit., s. 129.

jednostką a społeczeństwem i dostarczania poczucia wartości oraz budowania więzi wykraczających poza jednostkę. Tymczasem „rozkład rodziny oznacza, że zbiorowość wymaga skrajnego poświęcenia w epoce, w której trudno znaleźć motywację do czegokolwiek oprócz hedonistycznych rozkoszy”²¹.

Współczesny indywidualizm, to jest trwający przynajmniej od kilku wieków proces zachodzący w kulturze Zachodu, każe postrzegać człowieka w kategoriach indywidualium, czyli istoty wyemancypowanej z wszelkich tradycji i uwarunkowań. Oczywiście, w praktyce taka radykalna indywidualizacja nie jest możliwa. Wystarczy wszakże, by widzieć w niej cel dążeń i mocno gruntować przekonanie, że to, kim jestem, nie może być rozumiane, charakteryzowane, porównywane ani oceniane w kategoriach takich jak narodowość, religia, rasa, historia, tradycja. Dzieje się tak dlatego, że w mniemaniu wyznawców nowolewicowego i liberalnego światopoglądu wprowadzają one ryzyko hierarchicznego różnicowania, oceny, czy ostatecznie – konfliktu. Są to bowiem – rzekomo – kategorie konfliktowe. Jeżeli nawet, to nie wolno nam w tym miejscu nie zauważyć, że dążenie do eliminacji konfliktu oznacza ostatecznie eliminację wszystkich sporów, których stawką są wartości. Zarazem jednak, wyciszenie sporów o wartości otwiera furtkę do nieograniczonej samowoli i hedonizmu, brak tu bowiem ograniczenia ze strony rozumu, który według Foucaulta i postmodernistów okazał się jedynie narzędziem wykluczenia i przemocy.

Pojawienie się na gruncie kontrkultury ruchu New Age w żaden sposób nie osłabiło tych zagrożeń. Jak ironicznie zauważa w *Cząstkach elementarnych* narrator (którego można zarazem utożsamić z podmiotem utworu): „New Age stanowiło swoisty konglomerat uduchowienia i... głębokiego egoizmu”²². Obie powieści Houellebecq to ironiczny i sarkastyczny pamflet na New Age, w którym nie tylko kpi on z absurdałnych sekciarskich praktyk, ale także podkreśla, że jest to fałszywa forma religijności, jaka w stosunku do chrześcijaństwa może być jedynie nędzną imitacją. Ilustracją tego jest zawarta w *Możliwości wyspy* opowieść o zaaranżowaniu przez sektę śmierci i rzekomego zmartwychwstania jej przywódcy – Proroka²³.

Kwintesencją pseudoreligijności okazuje się empiryczne skonkretyzowanie idei nieśmiertelności i życia wiecznego, które stają się możliwe za sprawą nauki i technologii: klonowania (to jeden z głównych tematów *Możliwości wyspy*, podjęty także wyraźnie we wcześniejszych *Cząstkach elementarnych*). Dopiero w tym kontekście rozważania na temat młodości i starości czy

²¹ A. Bloom, *Umysł zamknięty. O tym, jak amerykańskie szkolnictwo wyższe zawiadło demokrację i zubożyło dusze dzisiejszych studentów*, tłum. T. Bieroń, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 1997, s. 100.

²² M. Houellebecq, *Cząstki elementarne*, op. cit. s. 120.

²³ M. Houellebecq, *Możliwość wyspy*, op. cit.

kondycji rodziny nabierają szczególnego znaczenia. Implikacje tego wyznalazku są następujące: po pierwsze, kult młodości i ciała przestaje być aporetyczny, nie prowadzi już bowiem do nienawiści wobec własnego starzejącego się ciała. W momencie najmniej dogodnym wystarczy odebrać sobie życie i uruchomić automatycznie swą kolejną inkarnację. Po drugie, starość zostaje ostatecznie wyeliminowana. Po trzecie, rodzina okazuje się niepotrzebna, bo – tak jak widzi to kościół Elohimitów – obowiązującym modelem (początkowo tylko zalecanym) staje się model *child-free*. Więzy ludzkie zostają sprowadzone do relacji czysto wirtualnych i technicznych. Po czwarte, klęska neohumanizmu czy posthumanizmu kreślona przez pisarza polega między innymi na tym, że pomimo zachowania postulatu przemiany człowieka, przemianę tę rozumie on nie w kategoriach duchowej *metanoi*, lecz wyłącznie w kategoriach genetycznych, czyli techniczno-logicznych. Po piąte wreszcie, i to chyba stanowi najważniejszą konsekwencję posthumanistycznego świata: można ostatecznie usunąć Boga, nie jest już bowiem nikomu do niczego potrzebny. Co więcej, Jego prerogatywy przejmuje człowiek. Chciałoby się powiedzieć, że Houellebecq dociera inną drogą do problemu postawionego przez Dostojewskiego: oto człowiek staje się Bogiem. Tym samym jednak przestaje być człowiekiem. W ten sposób na naszych oczach dokonuje się śmierć człowieka.

4. Teologia ukryta Michela Houellebecq'a

Kryptoteologiczna koncepcja Michela Houellebecq'a zasadza się na następującym schemacie wnioskowania:

1. Problem nieśmiertelności i życia wiecznego był dotąd domeną boską.
2. Idee nieśmiertelności i życia wiecznego mogą obecnie zostać urzeczywistnione przez człowieka na gruncie czysto naukowych, technologicznych rozwiązań.
3. Oznacza to, że Bóg przestaje być potrzebny, bo to człowiek staje się bogiem (istotą samowystarczalną).

Powieści francuskiego pisarza nie kwestionują poprawności takiego schematu wnioskowania. Pokazują jednak absurdalność i zło dziejowego procesu, który zdaje się afirmować tak przekształconą rzeczywistość. Zło polega nie tylko na tym, że usunięto ze świata Boga (kryptoteologia Houellebecq'a milczy w tej sprawie), ale także na tym, że oznacza to koniec człowieka. Można by wobec tego odwrócić wnioskowanie i zapytać: skoro śmierć Boga oznacza śmierć człowieka, to czy nie jest tak, że aby człowiek narodził się na nowo, potrzebny jest Bóg? Ale ukryta teologia pisarza, właśnie dlatego, że jest ukryta, nie zadaje tego pytania ani nie stawia takiej tezy, przynajmniej w sposób apodyktyczny. Bo przecież była już mowa o tym, że w *Cząstkach elementarnych* kilkakrotnie, jak dyskretny leitmotiv, pojawia się

stwierdzenie: społeczeństwo nie może przetrwać bez religii. Houellebecq nie mówi o konkretnej, partykularnej religii czy o konkretnym Bogu (na przykład chrześcijańskim). Można by wręcz powiedzieć, że konsekwentnie milczy o Bogu i religii – nie formułując żadnych postulatów restauracji świata opartego na Bożych podstawach. Na tym polega ukryta teologia. Milcząc o Bogu, tworzy swego rodzaju apofatyczność. Zamiast skupiać się na tym, co pozytywne (w sensie bytu najwyższego), całą uwagę koncentruje na tym, co bez-bożne, a więc schyłkowe, pogrążone w kryzysie, miałkie, pozbawione sensu. Nie moralizując na temat wyższości religii chrześcijańskiej nad innymi formami religijności (w ogóle go to nie zajmuje), pokazuje jedynie przygnębiające zło zrodzone z antropologii (materialistycznej) albo po prostu – z antropocentryzmu. Na tym polega zarazem nihilistyczna moralistyka Houellebecqa: poprzez akcentowanie czy wręcz hiperbolizowanie zła ukazywanego w najbardziej wynaturzonych formach relacji międzyludzkich dopomina się o uwagę dla innych możliwych form istnienia. Ale niby jakich?

Wyróżnioną formą bycia, nie tylko w moralnym, ale – jak można zasadnie stwierdzić – także w religijnym sensie jest miłość. Znow jednak trzeba zrobić istotne zastrzeżenie: powieści Houellebecqa wolne są od taniego sentymentalizmu i wywodzącej się z niego pochwały miłości. Pisarz zdaje się raczej spadkobiercą tradycji romantycznej, którą przetwarza w nowoczesny sposób – wprowadza nas w świat rozdarcia i szaleństwa, złudnych nadziei i niekończącego się niepokoju, gdzie miłość łączy się z wyuzdaną seksualnością, jednakże – co bardzo ważne – do tej drugiej się nie sprowadza. Tak o swojej miłości do dużo młodszej od niego Esther opowiada wyobcowany i odrącony przez jej młodych znajomych bohater *Możliwości wyspy*:

Błąkałem się wśród nich jak prehistoryczne monstrum, z moją romantyczną dzieciadą, moimi więzami i kajdanami. Dla Esther, jak dla wszystkich młodych dziewczyn z jej pokolenia, seks był tylko przyjemną rozrywką, grą uwodzenia i erotyzmu, która nie niosła za sobą żadnego zaangażowania emocjonalnego, bez wątpienia miłość, podobnie jak litość u Nietzschego, była jedynie fikcją wymyśloną przez słabych, by obwiniać silnych i wytyczyć granice ich naturalnej wolności i okrucieństwu.²⁴

Jeżeli pisarz tak mocno, obsesyjnie wręcz, koncentruje się na wyuzdaniu, urzeczowieniu czy nawet przemocy seksualnej, miłości beznadziejnej i nieodwzajemnionej, odrzuceniu, rozchodzeniu, przemijaniu uczuć, to, wydaje się, że robi to po to, by pozwolić mocniej wybrzmieć czystym tonom miłości. Michel, bohater *Cząstek elementarnych*, odnajduje te czyste tony w postawie życiowej swojej babci i gdy ta umiera, pozwala sobie na taką uwagę:

²⁴ Ibidem, s. 320-321.

[...] tacy ludzie istnieli. Ludzie, którzy pracowali całe życie, i to pracowali ciężko, kierowani wyłącznie uczuciem poświęcenia i miłości, którzy dosłownie oddali życie innym w duchu poświęcenia i miłości, nie mając wcale wrażenia, że się poświęcają; którzy nie wyobrażali sobie innego sposobu życia niż właśnie oddanie życia innym w duchu poświęcenia i miłości.²⁵

W innym miejscu zauważa Michel, że takim wzorem miłości jest również miłość matczyna²⁶. Oczywiście, każdorazowo chodzi o taką miłość, którą można określić jako bezwarunkową. W tym też sensie można by mówić o wymiarze kryptoteologicznym: to, co bezwarunkowe, nie przynależy do świata. W świecie – przeciwnie właśnie – wszystko jest uwarunkowane. Miłość nieuwarunkowana to zatem miłość niemożliwa. Niemożliwa w dwojakim sensie tego słowa: nierealna i budząca zachwyt, niezwykła. To ciekawe, że w twórczości pisarza napotykać możemy przekonanie, że do takiego rodzaju miłości zdolne są przede wszystkim kobiety (pisarz nie wierzy więc na przykład w miłość ojcowską: jego bohaterowie to często osoby opuszczone przez ojców). Bohater *Możliwości wyspy* wie o istnieniu takiej miłości czerpie z oddania swojego psa Foksa. Doświadczenie jego śmierci to jeden z najbardziej rzewnych momentów *Możliwości wyspy*. Ponownie należy zrobić zastrzeżenie: pisarz nie epatuje czytelnika ucukrowaną opowieścią o tym, że warto kochać i że miłość jest piękna. Wartość miłości i jej piękno docierają do świadomości najczęściej w doświadczeniach dramatycznych i negatywnych: nieodwzajemnienia, porzucenia i utraty, zaś najsmutniejszą i najbardziej negatywną (słowa „negatywny” nie używam, rzecz jasna, w moralnym sensie) formą doświadczenia miłości są te sytuacje, gdy przychodzi ona poniewczasie. Nawet jednak wtedy, a może właśnie wtedy, miłość objawia swą niezwykłą siłę, która polega na tym, że człowiek w miłości porzuca egoizm rozumiany nawet najbardziej trywialnie. Porzuca swoje sprawy, swoje zakrzętanie, swoją przyrodzoną wsobność i otwiera się na nadprzyrodzone. Jest taki moment w *Cząstkach elementarnych*, gdy Michel zgadza się na prośbę Annabelle, która chce zająć w ciążę. W postawie Michela ważny jest nie tyle sam akt zgody jako akt decyzyjny dokonywany w poczuciu krzywdy czy dyskomfortu, lecz akt zgody rozumiany jako dokonujący się poza decyzją i spekulacjami. W krótkim czasie i w związku z ciążą u Annabelle wykryty zostaje nieuleczalny rak. W efekcie kobieta popełnia samobójstwo. W tej samej powieści niezapomniany jest moment, gdy Bruno postanawia wrócić do Christiane, którą porzucił, odkąd znalazła się na wózku inwalidzkim. Porzuca teraz samego siebie, by oddać się ukochanej – jak wiemy, jest już niestety za późno. Christiane chwilę przed powrotem Brunona popełnia samobójstwo.

²⁵ M. Houellebecq, *Cząstki elementarne*, op. cit., s. 101.

²⁶ Zob. ibidem, s. 185-186.

Samobójstwo, rozstanie, porzucenie, brak wzajemności to zdaniem Houellebecqa świadectwa zła, polegającego każdorazowo na wyborze siebie samego przeciw innemu. Wybór ów polega na odłączeniu. Niezwykle przekonująco brzmi w tym kontekście bardzo prosta, ale jakże mądra refleksja Michela: „Miłość łączy, i łączy na zawsze. Czynienie dobra łączy, czynienie zła rozłącza. Rozstanie to inna nazwa zła; to także inna nazwa kłamstwa. Tak naprawdę istnieje tylko wspaniałe, ogromne i wzajemne połączenie”²⁷. Ale i tak jednoznaczne deklaracje zostają skomplikowane. Ironią losu zostanie to, że Michel Dzierżyński, wybitny naukowiec, podaruje ludzkości w swym przedśmiertnym testamencie klucz do samounicestwienia: nieśmiertelność fizyczną.

Trzeba zapytać: dlaczego właśnie miłość okazuje się ważnym nośnikiem prawd kryptoteologicznych? Dlatego, że tylko ona w pełni ukazuje transcendujący sposób ludzkiego życia. Nie wsobność, bycie-w-sobie-dla-siebie (jeśli wolno mi tak polemicznie sparafrazować terminologię Sartre’a), gloryfikowana przez późną nowoczesność samowola i samowystarczalność wyznaczają granice tego, co ludzkie, ale przeciwnie – transcendowanie jako bycie-ku-temu-co-inne, bycie-ku-innemu. Dlatego Daniel I mówi:

Nie ma miłości tam, gdzie jest indywidualna wolność i niezależność, to po prostu kłamstwo, i to najbardziej ordynarne, jakie można sobie wyobrazić; miłość istnieje tylko w pragnieniu unicestwienia, stopienia się, indywidualnego zniknięcia, w swego rodzaju, jak to dawniej określano, bezbrzeżnym uczuciu, w czymś, co tak czy owak w najbliższej przyszłości miało być skazane na zagładę.²⁸

Zainspirowany tą prawdą sklonowany potomek Daniela I Daniel 25 porzuca wirtualny świat wiecznego spokoju i nieśmiertelności i wyrusza w podróż w poszukiwaniu możliwości wyspy, w poszukiwaniu miłości i człowieczeństwa. I już nie tego, co nieludzkie, lecz może... nadludzkie?

Zakończenie

Teologię ukrytą zdefiniowałem na początku jako rodzaj dyskursu, w którym do głosu dochodzi nie to, co eksplikowane, dane wprost i stematyzowane, lecz to, co implikowane, dyskretne, aluzyjne, apelujące o współdziałanie czytelnika / interpretatora. Z takim dyskursem mamy do czynienia w twórczości Michela Houellebecqa. Bóg czy duchowość nie są dla niego tym, w czym wprost upatruje jakiegoś ostatecznego odwołania. Można by więc powiedzieć, że to swego rodzaju dyskurs bez-bożny. Jeśli duchowość i doświadczenie religijne w ogóle się pojawiają, to jedynie w swej

²⁷ Ibidem, s. 350.

²⁸ M. Houellebecq, *Możliwość wyspy*, op. cit., s. 397.

zdegenerowanej, New-Age'owsko-kontrkulturowej formie. Przy czym, jak się okazuje, New Age nie parodiuje chrześcijaństwa i innych tradycyjnych religii, jest raczej nie tylko nieudolną, ale i groźną dla człowieka imitacją, namiastką religijności, pozorem duchowości, hipokryzją i sekciarstwem.

Paradoksalnie jednak Bóg, właśnie poprzez to, że tak uporczywie się o Nim milczy, dochodzi do głosu – w bardzo subtelnych i dyskretnych formach: doświadczeniu braku Boga jako braku istotnego; potrzebie wiary, nadziei i miłości, w których upatruje się lekarstwa na chorobę fatalizmu, determinizmu, naturalizmu i techniczno-materialistycznego stosunku do świata; religijności przechowywanej w doświadczeniu i postawie miłości. Te wszystkie formy dyskretniej duchowości stanowią, jak się wydaje, podstawową przesłankę dla przekonania, że nie istnieje społeczeństwo, które może się obyć bez religii²⁹.

²⁹ Jak zauważa D. Bell (*Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, op. cit., s. 191-192): „Jeśli religia upada, to dlatego, że kurczy się ziemski obszar *sacrum* i słabną więzi afektywne między ludźmi. Zasadnicze elementy pozwalające ludziom na samoidentyfikację i wzajemność uczuć – rodzina, synagoga, kościół, wspólnota – słabną i ludzie tracą zdolność utrzymywania trwałych stosunków wzajemnych, zarówno czasowych, jak i przestrzennych. Powiedzieć, że «Bóg umarł» znaczy tyle, co stwierdzić, iż zerwane zostały więzi społeczne i martwe jest społeczeństwo”.

Noty o autorach

Ivan Dimitrijević – włoski filozof serbsko-chorwackiego pochodzenia, adiunkt na Wydziale Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii Uniwersytetu Warszawskiego. Jest mężem, ojcem oraz autorem kilkunastu esejów z dziedziny dziejów pojęć politycznych oraz z teologii politycznej.

Michał Januszkiewicz – dr hab., prof. UAM na WFPIK w Poznaniu; zajmuje się filozofią literatury, fenomenologią i hermeneutyką, a także zagadnieniami takimi jak egzystencjalizm, nihilizm czy antybohater; autor m.in. następujących książek: *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku* (1998); *Stanisław Dygat* (1999), *W-koło hermeneutyki literackiej* (2007); *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz-Borowski-Różewicz* (2009, Nagroda Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego 2010), *Kim jestem ja, kim jesteś ty? Etyka, tożsamość, rozumienie* (Poznań 2012, Nagroda Rektora UAM), *W poszukiwaniu sensu. Phronesis i hermeneutyka* (2016), *Być i rozumieć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej* (2017); książki pod jego redakcją: *Hermeneutyka i literatura. Ku nowej koine* (2006, z K. Kuczyńską-Koschany), *Kulturo-znawstwo: dyscyplina bez dyscypliny?* (2010, z W. J. Bursztą), *Nihilizm i nowoczesność* (Warszawa 2012, z E. Partygą). Wykładał gościnnie na uniwersytetach w Archangielsku (2007, 2008, 2014), Sankt-Petersburgu (2014) oraz w Pradze (2007, 2010). W roku 2015 odbył staż na Albert-Ludwigs-Universität we Freiburgu Bryzgowijskim. Stypendysta Fundacji Nauki Polskiej (2000). Jest członkiem International Institute for Hermeneutics.

Michał Masłowski – emerytowany profesor literatury polskiej na Sorbonie; wydał prace o romantyzmie i teatrze romantycznym, antropologii kulturowej Europy Środkowej i tematach metafizycznym w literaturze współczesnej. Publikuje po polsku i po francusku, m.in. *Gest symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego* (1968), *Zwierciadła Kordiana. Rola i maska bohatera w dramatach Słowackiego* (2001) *Problemy tożsamości. Szkice mickiewiczowskie i (post)romantyczne* (2006), *Etyka i metafizyka. Perspektywa transcendencji poziomej we współczesnej kulturze polskiej* (2011), autor ok. 150 artykułów naukowych.

Thumacz na francuski z Jacquesem Donguy *Dziadów*, *Kordiana*, dramatów Różewicza i poezji współczesnej (Miłosz, Herbert). Członek PAU, kawaler Polonia restituta, komandor Palm akademickich.

Emilia Olechnowicz – adiunkt w Instytucie Sztuki PAN. Wydała monografię *Maski Karola I. Angielskie widowiska dworskie i teologia polityczna*, za którą otrzymała nagrodę im. Szczęsnego Dettloffa (2013). Uczestniczka międzynarodowego projektu badawczego *Rex nunquam moritur. Comparative Approaches to Political Theologies from the Middle Ages to the Present* w ramach grantu NPRH. Opracowała edytorsko tomy: *A me stesso. wypisy z dzienników 1999-2008* Jacka Sempolińskiego, *Wybrane strony Józefa Czapkiego*, *Spojrzenia* Bohdana Paczowskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół problemów sztuki, literatury i filozofii XVI i XVII wieku.

Lech Sokół – prof. dr hab., kierownik Zakładu Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN, historyk dramatu i teatru, skandynawista i komparatysta. Autor licznych publikacji o twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza, Augusta Strindberga i Henrika Ibsena. Na ukończeniu książki *Twarze nowoczesności: Marivaux – Watteau – Baudelaire – Ibsen – Rimbaud – Strindberg – Witkacy* (2018).

Antoni Winch – doktor, adiunkt w Zakładzie Historii Dramatu i Teatru Instytutu Sztuki PAN. Autor książki *Dramat ciemnych gier. Teatr absurdu pre-post człowieka*. Współpracownik Teatru Polskiego Radia.

Streszczenia

Emilia Olechnowicz

Thomas Browne: kolekcjonowanie niewidzialnego

Thomas Browne jest nie tylko jednym z najoryginalniejszych autorów języka angielskiego, jest także osobnym zjawiskiem na mapie angielskiej kultury XVII wieku. Jego dzieło sytuuje się na pograniczu dwóch tradycji: myśli hermetycznej, reprezentowanej przez Johna Deea czy Roberta Fludda, oraz kształtującej się postawy naukowej spod znaku Francisa Bacona. Pisarstwo Browne'a przenika fascynacja chronologią świata i czasowością stworzenia. Znajdowała ona wyraz jako pasja kolekcjonerska. Dla Browne'a kolekcjonowanie oznaczało zbieranie zarówno przedmiotów, jak i informacji. Te dwa porządki ściśle się przenikały: rzeczy materialne wchodziły do zbiorów Browne'a ze względu na swój związek z ideami, a idee materializowały się w jego wyobraźni jako przedmioty. Antykwaryzm Browne'a przejawia się więc tyleż jako zamiłowanie kolekcjonerskie, ile jako metoda pisarska: jego teksty cechuje pragnienie gromadzenia i porządkowania faktów, a w materialnych przedmiotach wyobraźnia autora dostrzega przejawy Niewidzialnego. Zgromadzone w gabinecie osobliwości Browne'a przedmioty miały funkcjonować jako znaki łączności, jak ujął to Krzysztof Pomian, „między dwoma światami, na które dzieli się Kosmos”: widzialnym i niewidzialnym.

Michał Masłowski

Parabole Eucharystii u Norwida

Szkic rekonstruuje teologię implicite Norwida związaną z metaforą Eucharystii na podstawie szeregu utworów: *Promethidiona*, *Fortepianu Szopena*, *Rzeczy o wolności słowa*, *Pieśni od ziemi naszej*, drobniejszych wierszy jak *Nerwy*, *Na zgon śp Jana Gajewskiego...*; *Ale TY...*, *Syberie*, *Człowiek*, *Moralności* i innych, oraz listów. Podstawowymi przykładami poddanymi analizie jest filozofia pracy w *Promethidionie*, wizje przemienienia w *Fortepianie Szopena*, indywidualne i zbiorowe dźwiganie swego krzyża w *Pieśni...* oraz wizja świadectwa prawdy w indywidualnym życiu i w zbiorowej martyrologii. Osadzenie fundamentalnego dla wiary sakramentu Eucharystii w doświadczeniu życia

indywidualnego i zbiorowego wydaje się istotą przemyśleń antropologicznych poety. Równoległe do mesjanizmu narodowego Mickiewicza rozwijana jest u niego perspektywa mesjanizmu pracy i postulat chrystianizacji stosunków międzyludzkich. Centralnej dla Mickiewicza metaforze wulkanu Norwid przeciwstawia metaforę cierpliwego uprawiania zboża –języka, z którego rodzi się cywilizacja i słowo wcielające Chrystianizm w rzeczywistość codzienności.

Lech Sokół

Teologia Ibsena: *Peer Gynt*

Termin „teologia” używany jest tutaj w każdym odniesieniu do Boga w myśli, mowie i/ lub działaniu. Postacie sztuki Ibsena z Peerem Gyntem na czele nawiązują do Boga głównie przez liczne cytaty z Biblii: wierne, zdeformowane lub w formie aluzji. Dokładna analiza odniesień biblijnych, intepretowanych w szerszym kontekście niż robi się to z reguły, otwiera nowe albo w dużej mierze zapomniane spojrzenie na postacie, głównie na Peera, Solveig i Aasę. Interpretację innych aspektów sztuki odkrywa niespodziewane lub odświeża stare perspektywy rozumienia bohaterów arcydzieła Ibsena. Solveig i Aasa zdają się tracić dużą część swoich cnót i zalet. Peer natomiast jawi się nie jako przyjemny i zabawny bohater, lecz jako ciemna figura fałszerza Biblii, przede wszystkim Dekalogu.

Antoni Winch

Teologia Hyrkanii

Artykuł poświęcony jest kilku utworom Stanisława Ignacego Witkiewicza. Ich bohaterowie starają się stworzyć nowy świat oparty na teologii wyrosłej z nietzscheańskiej idei śmierci Boga. Są to próby z góry skazane na porażkę. Pomagają jednak zrozumieć, w jaki sposób indywiduum może chronić swoją odrębność w dobie coraz wyraźniejszej mechanizacji. Teologia Hyrkanii jest jednym z narzędzi tej obrony.

Ivan Dimitrijević

Podróbka królestwa. Kultura a wiara mesjańsko-eschatologiczna w myśli Sergia Quinzio

Artykuł ma na celu omówić i pogłębić zależność, która, zdaniem Sergia Quinzia, zachodzi pomiędzy niespełnieniem eschatologicznej nadziei w rychłe nadejście Królestwa Bożego

a podstawowymi cechami kultury nowożytnej. Kultura ta, na obraz i podobieństwo obietnicy mesjańskiej, dąży do zniesienia zła i zbawienia życia, pozostając jednak w granicach świata immanentnego. W ten sposób ujawnia ona własną antychrześcijańskość.

Michał Januszkiewicz

Teologia ukryta albo kontr-kontrkultura.
Na marginesie twórczości Michela Houellebecqa

Autora interesuje sposób, w jaki Michel Houellebecq mierzy się z ideą kontrkultury w swoich powieściach. Jest to kluczowa kwestia dla sformułowania problemu ukrytej teologii. Obszar teologicznych zagadnień pojawiających się w eseju koncentruje się wokół następujących pytań: czy świat jest dla nas? I co nas łączy się ze światem? Czy człowiek i społeczeństwo może przetrwać bez religii? Czy miłość istnieje, a jeżeli tak, to czym właściwie jest i jak ją rozpoznać? Skoro jesteśmy tak wyemancypowani, wolni, autonomiczni i oddani przyjemnościom, to skąd rosnąca potrzeba środków antydepresyjnych? Czemu zgodziliśmy się, żeby ramy naszego życia wyznaczały aborcja, eutanazja i samobójstwo? Słowem: jak to się stało, że jesteśmy nieszczęśliwi w świecie pełnym technicznych ułatwień i codziennego luksusu? Czy możemy usunąć poczucie braku, którego doświadczamy, a jeżeli tak, to w jaki sposób? Dlaczego jednak mówić o ukrytej teologii, a nie po prostu o teologii? Otóż, ponieważ powyższe pytania mogą pojawić się w całej ostrości tylko w obliczu interpretacji, która może być odpowiedzią na szczególny eksperyment przeprowadzany przez Houellebecqa. Polega on na tym, że pisarz proponuje nam literacki model świata, w którym pozornie nie ma miejsca na tego rodzaju wątpliwości, a nawet jeśli się one pojawiają, okazują się one bezpodstawne lub w pełni rozwiązywalne przez nauki przyrodnicze.

Abstracts

Emilia Olechnowicz

Thomas Browne: collecting the invisible

Thomas Brown is one of the most original writers of English language, and a separate phenomenon on the map of the Early Modern English culture. His work is situated between the Hermetic tradition represented by the likes of John Dee and Robert Fludd, and the emerging rationalism of Francis Bacon. Browne's writings are characterised by its fascination with time and temporality. This fascination found its expression as a collector's passion which consisted of both collecting items and gathering information. The two collecting modes were closely intertwined: material objects were collected because of their connection to ideas whereas ideas were materialised and visualised as objects. Browne's antiquarianism is both his interest in collecting rare items and his writing method. His work is ruled by the urge to gather and organise the facts, in which material objects function as signs of the invisible order. Items collected in Browne's curiosity cabinet played, to quote Krzysztof Pomian, „the role of guaranteeing communication between the two worlds into which the universe is cleft”: the visible and the invisible one.

Michał Mastowski

Cyprian Kamil Norwid's parables of the Eucharist

The article reconstitutes Norwid's 'theology implicite', which is connected with imagery of the Eucharist, on the basis of Norwid's poems like: *Promethidion*, *Hymn from our land*, *Chopin's Piano*, *But You...*, *Human*, *Morality* and his letters. The most important analysed examples are the philosophy of work in the *Promethidion*, the visions of transfiguration in the *Chopin's Piano*, individual and collective carrying of the cross in the *Hymn from our land* and the vision of the testimony of truth in individual life and in collective martyrdom. Placing the sacrament of the Eucharist that is fundamental for faith in the experience of individual and collective life seems to be the essence of the poet's anthropological reflection. In parallel to the Mickiewicz's national messianism, Norwid presents the perspective

of messianism of work and the postulate of Christianization of relations between people. Norwid opposes the metaphor of patient cultivation of grain to the main Mickiewicz's volcano metaphor – language which is the root of civilisation is born and word that embodies Christianity in the reality of everyday life.

Lech Sokół

Ibsen's Theology: Peer Gynt

The term 'theology' is used here as every reference to God in thought, speech and/or action. The characters of the play, first and foremost Peer Gynt address or allude to God mostly through numerous quotations from The Bible: exact, deformed or alluded to in their speeches. Close analyses of the Biblical references, quite often interpreted in broader contexts than usually taken into consideration, open new or largely forgotten views on the characters, mostly Peer, Solveig and Mother Aase. Interpretations of other aspects of the play with the help of some essays and books new or older, rarely read nowadays, e.g. Georg Grodeck's, show unexpected or renewed perspectives in understanding the characters of Ibsen's masterpiece. Solveig and Aase seem to lose large part of their virtues. Peer appears not so much a pleasant and funny protagonist but also as a dark figure, a forger of The Bible with the Decalogue in the first place.

Antoni Winch

The theology of Hyrkany

The article is dedicated to several of Stanisław Ignacy Witkiewicz's dramas. Their protagonists are trying to build a new world based on the theology arising from the Nietzsche's idea of God's death. These efforts must fail. But they help to understand how we can protect our individuality in an age of mechanization. The theology of Hyrkany is one of the ways of this protection.

Ivan Dimitrijević

The fake kingdom. Culture and the Messianic-eschatological faith in Sergio Quinzio's thought

The purpose of the paper is to present and discuss the relation that, according to Sergio Quinzio, links the un-accomplishment of the eschatological hope in the fast coming

of God's Kingdom to the fundamental aspects of modern culture. The modern culture, similarly to the messianic promise, aims to save man's life and to abolish the evil. In such a way, it remains within the immanent world delimitations and it unveils its own anti-christic essence.

Michał Januszkiewicz

Hidden theology or the counter-counterculture.
Side notes to the Michel Houellebecq novels

The article is an attempt to characterise the manner of presenting the counterculture concept in Michel Houellebecq's novels, whilst interpreting it in theological context. It is worth noting that the main questions Houellebecq poses, such as: do we belong in this world? what connects us with it? can a man and the society survive without religion? does love exist, and if so, are we able to recognise it? can be seen as theological issues. Houellebecq presents us with a vision of the world of comfort and pursuit for pleasure which still fails to make us happy. And he leaves us with the question: can this void we experience be filled and if so, by what means?